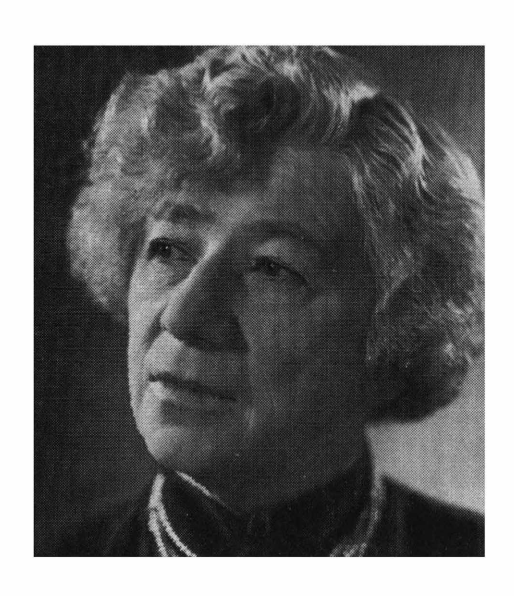


искусство КИНО

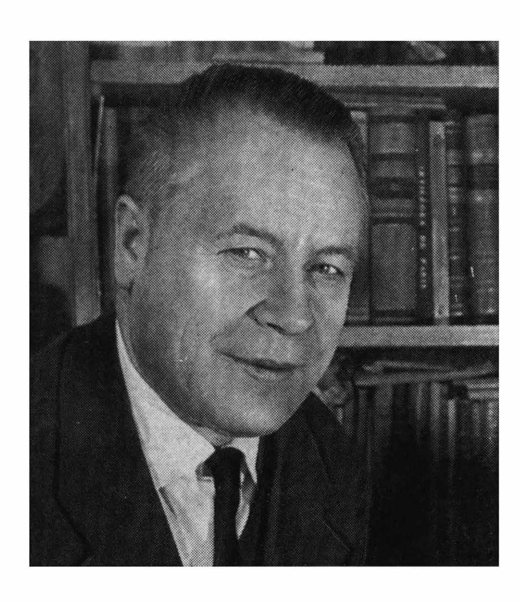
8.70

Поздравляем



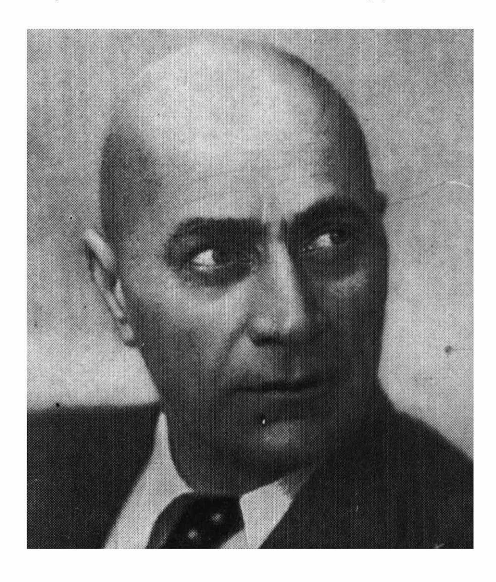
с 80-летием

Бирман Серафиму Германовну, народную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии, выдающуюся актрису театра и кино, чье высокое мастерство ярко раскрылось в фильмах «Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой», «Иван Грозный», «Обыкновенный человек», «Дон-Кихот» и других



с 75-летием

Хораву Акакия Алексеевича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, замечательного актера театра и кино, яркий талант которого принес успех фильмам «Натэлла», «Золотистая долина», «Георгий Саакадзе» и многим другим



с 70-летием

Копалина Илью Петровича, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, сподвижника Дзиги Вертова, режиссера-документалиста, автора многих публицистических лент, отражающих важнейшие международные события, ярко и правдиво рассказывающих о жизни советского народа. Его фильмы высоко оценены нашими и зарубежными зрителями

искусство КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й странице обложки — Донатас Банионис в роли Гойи в одноименном фильме режиссера Конрада Вольфа (совместное производство студий «Ленфильм» — ДЕФА, ГДР)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Film Returns to the Ranks.

New Films

Invitation to an Argument

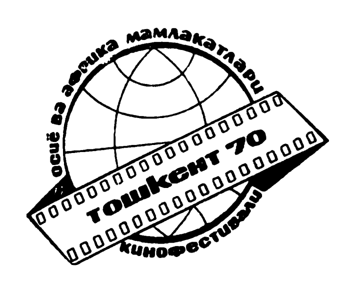
Thoughts About the Hero

Problems of Economy

Memoirs

Script

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А08923. Подписано к печати 16/VII 1970 г.
Формат бумаги 70Х90 1/16. Печатных листов 11,5 (условных листов 13,5)
Тираж 38 000 экз. Зак. 343
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, 105.



В сентябре Ташкент принимает участников и гостей II кинофестиваля стран Азии и Африки.

Здесь в атмосфере взаимопонимания и дружбы посланцы двух континентов смогут показать все наиболее примечательное, что приготовлено ими для экрана.

Искусство кино так тесно связано с заботами людей, горизонты подвластных ему тем настолько обширны, настолько переплетены творческие интересы прогрессивных кинематографистов с социальными и политическими сдвигами, которые происходят сегодня в мире, что на Ташкентском форуме не может не прозвучать протестующий голос художников против варварских налетов израильских стервятников на арабские деревни, против агрессии американской военщины в мирной Камбодже и на многострадальной земле Вьетнама.

Ташкентский кинофорум соберет под небо Узбекистана как представителей стран с развитой кинематографией, так и тех, где кино делает свои первые шаги. Просмотры фильмов, дискуссии, посвященные обсуждению животрепещущих проблем развития кино в Африке и Азии, просто дружеские беседы и встречи, — все это будет происходить под добрым и мудрым девизом фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов».

Наш журнал начинает публикацию материалов, посвященных Ташкентскому смотру.

Огни Второго Ташкентского

На вопросы корреспондента журнала «Искусство кино» отвечает генеральный директор Второго международного Ташкентского кинофестиваля стран Азии и Африки председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров Узбекской ССР АЗИЗХОН КАЮМОВ

— *Каковы значение и цели ташкентских фестивалей?*

— Ответ исчерпывающе заключен в постоянном девизе фестиваля: «За мир, социальный прогресс и свободу народов». Девиз этот имеет особое значение для афро-азиатских стран.

Нет мира на Ближнем Востоке, где три года льется кровь на линии прекращения огня Израиля с арабскими государствами. Понукаемые американскими империалистами, израильские экстремисты изо дня в день предпринимают провокационные нападения, пытаясь запугать народы ОАР, Иордании, Сирии, Ливана, нагло попирают резолюцию Совета Безопасности ООН от 22 ноября 1967 года.

В. И. Ленин подчеркивал, что сионизм является реакционным националистическим учением. Международное Совещание коммунистических и рабочих партий 1969 года призвало развернуть самое широкое движение протеста против преследования арабского населения на оккупированных территориях и в Израиле, против сионизма. И это не случайно: именно сионизм — реакционнейшее расовое учение — провозгласил лозунг «земля принадлежит тем, кто ее захватил». Народы мира знают и практическое воплощение этой доктрины: Израиль оккупировал часть территории арабских государств, почти полтора миллиона беженцев, в основном крестьян, согнаны с земли и лишены средств существования — вот главные итоги «претворения в жизнь» сионистских лозунгов.

Сколько еще продлится израильская агрессия? И сколько еще унесет жизней? Как далеко зайдут в своем преступном ослеплении вояки из Тель-Авива, бряцающие американским оружием?

Сионисты не хотят понять, какую бурю навлекают на свою голову. Растет воля арабских народов к сопротивлению, крепнет их единство, закаляется воинский дух. Поэтому можно быть уверенным, что происки империализма на Ближнем Востоке будут биты. Однако сколько усилий это еще потребует от миролюбивых народов?..

Нет мира на Ближнем Востоке, нет его и в Азии, где во Вьетнаме долгие годы идет «необъявленная война», развязанная американским империализмом. В годы второй мировой войны народы потрясла трагедия французского городка Орадур, чешской деревни Лидице, сотен и тысяч городов и деревень Советского Союза. Спустя четверть века мир услышал название еще одного места злодеяний — на этот раз во Вьетнаме: общины Сонгми. Так преступления гитлеризма были продолжены американской военщиной. А в начале мая империалисты США совершили новое преступление, начав агрессию против мирной Камбоджи.

Численность войск агрессора, вторгшихся на территорию нейтрального королевства, составляет десятки тысяч человек. Оккупанты подвергают варварским бомбардировкам города и села, сжигают их дотла, расстреливают мирных жителей. При этом американцы разглагольствуют о том, что все это творится ради того,

чтобы... облегчить им уход из Южного Вьетнама. Какой цинизм, какое лицемерие! Тут же обычно следуют ссылки на так называемую «гуамскую доктрину» Никсона, цель которой «заставить азиатов сражаться с азиатами». Но можно не сомневаться, что и этим мечтам Пентагона не суждено сбыться: только за первый месяц боев в Камбодже, согласно неполным данным информационного бюро Национального единого фронта, вооруженные отряды кхмеров вывели из строя 24 тысячи солдат противника, в том числе около двух тысяч американцев. Непрерывно расширяются освобожденные территории Камбоджи, и, скажем, на землях восточнее Меконга, которые оккупанты объявили было своим надежным тылом, разгорается партизанское движение, возглавляемое Национальным единым фронтом Камбоджи. Безусловно, ставка на «блицкриг» и здесь будет бита.

Как же искусству, особенно такому массовому, как кинематограф, не принять участия в борьбе за справедливый мир, за свободу народов, в первую очередь народов, подвергшихся империалистической агрессии? Сама жизнь диктует необходимость объединения прогрессивных кинематографистов Азии и Африки в борьбе за эту высокую цель.

Актуален и призыв к борьбе за социальный прогресс и свободу, ибо это идеалы, за которые борется с реакционными режимами, с португальскими и другими колонизаторами коренное население Южно-Африканской Республики, Южной Родезии, Анголы и многих других стран африканского континента.

Таким образом, девиз фестиваля имеет ярко выраженный прогрессивный характер. А поскольку всякое прогрессивное искусство — в том числе и кинематограф — отражает животрепещущие проблемы дня, заветные думы и чаяния народов, международный Ташкентский кинофорум способствует консолидации всего передового, что есть в киноискусстве афро-азиатских стран.

Мы видим свою цель также в установлении более близких, тесных контактов между киноискусством народов Советского Союза и стран Азии и Африки. Встречи на фестивале способствуют не только сближению киноискусства разных стран, но и общему подъему афро-азиатского кинематографа. И мы будем считать, что достигнем поставленной цели, если сможем оказать помощь кинематографистам стран Азии и Африки в дальнейшем развитии их национального киноискусства.

Надо сказать, что столица Узбекистана имеет немалый опыт организации международных встреч такого рода. Здесь, в Ташкенте, по инициативе Советского правительства состоялась встреча государственных руководителей Индии и Пакистана, приведшая к нормализации взаимоотношений между этими странами. Здесь же в 1958 году состоялась встреча писателей стран Азии и Африки. После этих встреч появилось выражение «дух Ташкента». И мы хотим, чтобы «дух Ташкента» определял собой взаимоотношения киноискусства народов СССР и афроазиатских стран на втором фестивале, как это было и на первом.

— Каковы особенности Ташкентских фестивалей?

— Хочу обратить ваше внимание на то, что мы не устраиваем конкурса фильмов и не создаем жюри, хотя общественные организации Узбекистана и всей страны будут присуждать свои призы как фильмам, так и кинематографистам.

На Ташкентском кинофестивале представлена далеко не равноценная кинопродукция, на нем встречается киноискусство самых различных уровней. Одни страны имеют развитый кинематограф и сложившиеся традиции, в других киноискусство только зарождается. Одной мерки здесь быть не может. Поэтому наша цель — не присуждение призов, а тесное сотрудничество, изучение опыта друг друга.

Уместно сказать, что большой интерес участников ташкентских форумов вызывает опыт советского кино, особенно

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

Фильмы афро-азиатских стран постоянно гостят на советских экранах, вызывая активный интерес у зрителей. В этом номере мы публикуем кадры только из нескольких картин, побывавших в нашем прокате

АЛЖИР



«Ночь боится солнца»

«Дорога»

республик Средней Азии и Закавказья. Гости первого фестиваля с большим вниманием отнеслись к нашим произведениям и очень серьезно их обсуждали...

— Азизхон Пулатович, авторы некоторых писем в редакцию спрашивают, почему Ташкентский кинофестиваль 1968 года назван первым?

— Да, в Ташкенте в 1957 году такой фестиваль был. Только надо иметь в виду, что он был кинофестивалем стран Азии и Африки, но не постоянным Ташкентским. Показ лент должен был ежегодно проводиться в крупных городах Азии и Африки. И действительно, проведенный вначале в Ташкенте, фестиваль продолжил свою работу в Каире и в Джакарте. Однако затем, в связи с рядом обстоятельств, прекратил свое существование.

Теперь же начиная с 1968 года советские организации проводят международный ТАШКЕНТСКИЙ кинофестиваль, который отмечен устойчивыми организационными формами: проходит систематически раз в два года (в годы, промежуточные между Московскими международными кинофестивалями) и проводится в одном и том же городе — Ташкенте.

— Предполагается ли в рамках фестиваля обмен мнениями по каким-то проблемам?

— Очевидно, вызовет особый интерес одна из дискуссий, которую мы думаем провести. Это будет свободный обмен мнениями за «круглым столом» на тему: «Киноискусство в борьбе за мир, за социальный прогресс и свободу народов». Мы надеемся, что произойдет содержательный, заинтересованный разговор о перспективах и судьбах кинематографа, о путях укрепления творческого сотрудничества между деятелями киноискусства афро-азиатских стран. Проблем много и других: и «трудный фильм», и сочетание национального и интернационального в национальном киноискусстве, и прочие. Картины создаются для массового зрителя, а не для узкого круга профессионалов. Значит, надо искать такие решения, такие пути, которые позволяют создавать произведения, находящие отклик и одобрение и у широкой аудитории и у специалистов.

В этом отношении зарубежным кинематографистам есть чему поучиться у советских мастеров. Вот лишь один пример: грузинский фильм «Отец солдата». Он очень хорошо сочетает в себе и национальное и интернациональное и пользуется успехом как у широкого зрителя, так и у кинематографистов.

Не сомневаюсь, что есть много проблем, практически актуальных для любой страны. Поэтому обмен мнениями по этим вопросам и совместное определение дальнейших путей развития киноискусства в афроазиатских странах будут безусловно полезны, и наша творческая дискуссия в рамках второго фестиваля может иметь большое значение.

— Что вы можете сказать о составе участников второго фестиваля?

— Можно быть уверенным, что второй фестиваль по составу будет еще более представительным, чем первый. Об этом свидетельствует беспрерывный поток корреспонденции, идущей в адрес оргкомитета со времени завершения работы первого фестиваля. Многие страны и межнациональные организации просят сообщить о наших планах и направить соответствующие материалы для ознакомления. К нам обращаются и те страны, которые не принимали участия в фестивале 1968 года. Предполагаю, что участников будет больше, чем два года назад, а ведь тогда 39 стран представили на кинофорум свои ленты. Наиболее многочисленными были делегации из Индии, ОАР, Японии. Большая делегация прибыла из Монгольской Народной Республики.

Вообще же, наш форум, хотя он и называется кинофестивалем стран Азии и Африки, собрал гостей почти из всех стран мира. Нашими гостями были представители союзных республик СССР. Активное участие в фестивале приняли кинематографисты из братских социалистических стран. Очень широко была представлена и мировая пресса.

К слову, наши гости много работали — выступали перед демонстрацией фильмов, на пресс-конференциях, на встречах со зрителями и кинематографистами. Их активное участие придавало особый колорит фестивальным программам и очень запомнилось. Для гостей, по-моему, остался памятным день, проведенный ими в Самарканде и в колхозе имени Энгельса.

— В 1968 году художественные и документальные картины демонстрировались вместе...

— Да, так было... Но спустя два года мы учли опыт международных кинофестивалей, в частности — московских, и будем раздельно демонстрировать художественные и документальные, короткометражные и телевизионные фильмы.

Художественные кинокартины будут просматриваться во Дворце искусств, который расположен в центре города. Дворец имеет зал на 2 200 мест и самое современное оборудование, позволяющее создавать все условия как для кинопоказа, так и для культурного отдыха зрителей (установки кондиционированного воздуха, что немаловажно при нашем жарком климате, и прочее). Интересно отметить, что здание Дворца, открытие которого было приурочено к 40-летию Узбекской ССР в 1964 году, спустя два года с честью выдержало тяжелое испытание: от землетрясения оно практически не пострадало.

Для показа же документальных фильмов мы предоставим комфортабельное, отлично оборудованное здание общества «Знание» с залом на тысячу мест.

Кроме того, фестивальные фильмы будут демонстрировать лучшие кинотеатры Ташкента. Показ организуется и в других крупных промышленных и культурных центрах Узбекистана.

— И последний вопрос: каким предстанет Ташкент 15 сентября, в день открытия второго фестиваля?

— Не секрет: кое-кто из тех, кто давно не бывал у нас, думает, что все еще увидит в Ташкенте следы разрушений. Однако уже гости первого фестиваля через два года после землетрясения убедились в ошибочности такого мнения: уже тогда восстановление разрушенных зданий было в основном завершено. А ныне гости увидят во многом новый город, строящийся по единому плану. Они смогут пройти по новому проспекту, носящему имя Владимира Ильича Ленина, и посетить музей В. И. Ленина, находящийся на этом же проспекте. Они увидят проспект имени Алишера Навои, который два года назад только начинал строиться, прекрасные многоэтажные здания, оформленные в соответствии с традициями национальной архитектуры и снабженные всем современным оборудованием. Город обновляется на глазах, и этот процесс будет продолжаться и дальше.

Все советские республики помогали восстанавливать Ташкент. Все без исключения. Память об этом — в сердце узбекского народа, в памятниках-монументах, сооруженных в городе. Участники и гости фестиваля смогут прочитать и «дарственные надписи», выложенные кирпичом на фронтонах многих зданий: например, по улице Усмана Юсупова — «От Ленинграда — Ташкенту», «От украинского народа — на здоровье Ташкенту»...

В одном таджикском стихотворении, написанном несколько столетий назад, сказано:

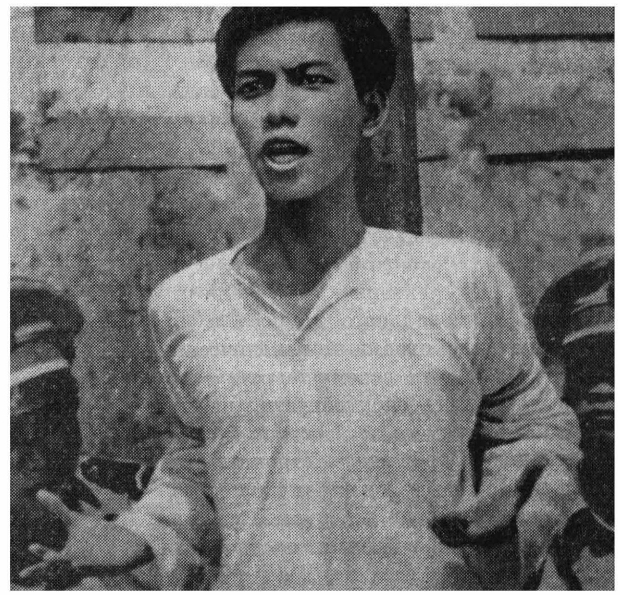
От посещения приятных гостей
дом мой стал светлым.
Дом мой — это фонарь,
а гость—это огонь,
который горит внутри фонаря...

Все, кто побывал в нашей республике, могли убедиться, насколько гостеприимен узбекский народ. И на этот раз мы сделаем все, чтобы гости остались довольны приемом, чтобы чувствовали себя, как дома.

Однако цель фестиваля — не только проявление гостеприимства, хотя мы и ждем времени, когда в городе станет светло от гостей. Мы все заинтересованы и в дальнейшем росте киноискусства — как своего, национального, так и киноискусства стран Азии и Африки. И мы надеемся, что Второй международный ташкентский кинофорум будет способствовать успешному решению этой задачи...

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

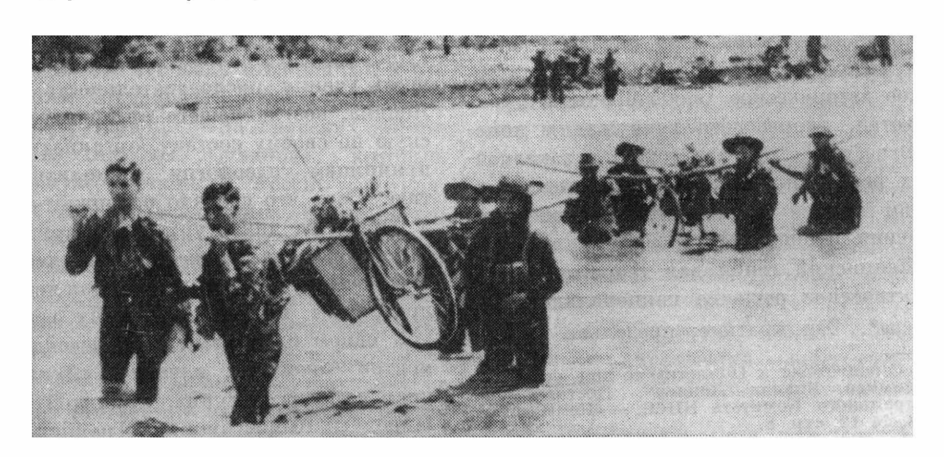
ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ



«Нгуен Ван Чой»

РЕСПУБЛИКА ЮЖНЫЙ ВЬЕТНАМ;
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФРОНТ ОСВОБОЖДЕНИЯ
ЮЖНОГО ВЬЕТНАМА

«Дорога на передовую»



Л. Маматова

Интернационализм — наше знамя

Решение национального вопроса в нашей стране дало огромный практический опыт, актуальный по своему теоретическому значению для современности, на повестке дня которой со всей остротой стоят специфические проблемы строительства и развития новых независимых национальных государств в Азии и Африке. Средства и методы, темпы и формы преодоления сложностей этого развития, в котором вопросы материальной и духовной культуры имеют равновеликое значение, могут быть бесконечно разнообразными, даже неповторимыми. Истинным и не подлежащим ревизии остается классовое содержание национальной проблемы, глубокая внутренняя зависимость этой проблемы от интернационалистских задач трудящихся всего мира. Вот почему с каждым годом все яснее вырисовывается великое историческое значение опыта строительства, творческого возмужания кинематографий среднеазиатских и закавказских республик, получивших метод и могучий стимул к развитию в ленинском решении национального вопроса в СССР.

«Ленинский гений дал теоретическое и практическое решение национального вопроса»*. Эти краткие, предельно сжатые строки из важного политического документа КПСС исчерпывающе характеризуют суть одной из основных сторон революционного творчества великого Ленина.

Еще на заре нашего столетия партия Ленина была единственной, которая имела научно обоснованную программу по национальному вопросу. Была единственной партией, которая ставила проблему национального равенства в прямую зависимость от решения интернациональных задач пролетариата. Ленин учил, что только рабочий класс, взяв в руки власть, обеспечит действительное уничтожение всякого социального и национального гнета, ликвидирует все национальные и расовые привилегии, обеспечит всем народам равные права на социально-экономическое и культурно-художественное развитие. Истинность учения, последовательность позиции Ленина, возглавившего интернационалистскую по своему составу, организационным принципам, идеологии и политике партию,— вот что сделало возможным победу в борьбе за диктатуру пролетариата. Эта победа создала важнейшую политическую предпосылку для осуществления ленинской программы по национальному вопросу.

В одном из первых исторических документов Советской власти — «Декларации прав народов России», принятой Советом Народных Комиссаров 2 (15) ноября 1917 го-

* «О подготовке к 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина». Постановление Центрального Комитета КПСС. — «Коммунист», 1968, № 12, стр. 8.

да, были провозглашены равенство и суверенитет народов России, их право на самоопределение вплоть до отделения и создания самостоятельного государства, отмена всех национальных и национально-религиозных привилегий и ограничений, свободное развитие всех национальных меньшинств и этнографических групп, населяющих нашу страну.

В противоположность буржуазной демократии, которая ограничивается формальным провозглашением национального равноправия, социалистическая демократия обеспечивает его реальное осуществление. Ленин, которому всегда были ненавистны «бесшабашное фразерство» и «сладенькие обещания», который всегда и во всем требовал научной обоснованности планов и их действительного на деле претворения, был непримирим к фразерам и болтунам и в решении национального вопроса.

Ленинская программа по национальному вопросу являла собой конкретное преломление принципов пролетарского интернационализма применительно ко времени и к стране — к огромной стране с многонациональным населением, говорившим на десятках разных языков, где царская империя в течение многих лет культивировала великодержавный шовинизм и национализм, где даже сравнительно развитые народы были на три четверти безграмотны, а многие народности и вовсе не имели своей письменности. Нужно было действовать, попутно давая отповедь похоронным комментариям навязчивых «судей» вроде лидеров II Интернационала и русских оппортунистов типа Н. Суханова, которые культурную отсталость России считали едва ли не самым роковым рубежом на пути к социализму. «Если для создания социализма требуется определенный уровень культуры (хотя никто не может сказать, каков именно этот определенный «уровень культуры», ибо он различен в каждом из западноевропейских государств), то почему нам нельзя начать сначала с завоевания революционным путем предпосылок для этого определенного уровня, а *потом* уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы»*,— отвечал капитулянтам Ленин.

Ленин неустанно разъяснял, что реальное, фактическое равенство может быть осуществлено только в процессе бескорыстной помощи со стороны развитых, сильных наций нациям слабым, отсталым.

Ленинская программа достижения фактического равенства положила начало образованию и развитию ранее небывалых в истории форм государственности в нашей стране. На этой основе в дальнейшем была реализована ленинская идея — произошло образование и упрочение единого многонационального Советского государства.

Она означала экономический подъем: развитие промышленности в отсталых национальных районах, подготовку национальных кадров квалифицированных рабочих и специалистов, переустройство сельского хозяйства, ликвидацию сохранившихся на местах архаических его форм, проведение земельно-водных реформ в восточных районах, переход ряда народностей от кочевого образа жизни к оседлому и т. д.

Она означала культурную революцию, в процессе которой нужно было преодолеть культурное неравенство народов.

«Красный Октябрь... открыл широкий путь для культурной революции величайшего масштаба, которая осуществляется на основе начавшейся экономической революции, в постоянном взаимодействии с ней. Представьте себе миллионы мужчин и женщин, принадлежащих к различным национальностям и расам и стоящих на различных ступенях культуры,— все они теперь устремились вперед, к новой жизни. Грандиозна задача, стоящая перед Советской властью. Она должна за годы, за десятилетия загладить культурный долг многих столетий. Кроме советских органов и учреждений, действуют для культурного прогресса многочисленные

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 381.

организации и объединения ученых, художников и учителей. Громаднейшая культурная работа проводится нашими профсоюзами на предприятиях, нашей кооперацией в деревне. Активность нашей партии живет и проникает повсюду. Делается очень многое, наши успехи велики в сравнении с тем, что было, но они кажутся маленькими в сравнении с тем, что предстоит сделать. Наша культурная революция только началась»*,— говорил Ленин в беседе с Кларой Цеткин.

Ленинское понимание культурной революции охватывает общие закономерности духовного прогресса народов при переходе от капитализма к социализму и в условиях социализма. Культурная революция имеет свои цели, назначение и сущностные черты. Советское киноискусство — неотъемлемый элемент духовной жизни каждой социалистической нации — с момента своего возникновения и в процессе дальнейшего развития отмечено этими чертами.

Первые экранные опыты еще эстетически элементарны, беззащитно наивны: явления в них только называются. Но красноречив перечень тем, свидетельствующий о желании авторов этих лент помочь росту самосознания отсталых наций и народностей.

Вот что показывают первые игровые фильмы двадцатых годов: послереволюционную Киргизию, жизнь ойротских бедняков, освободительное движение горцев Кавказа в XIX веке, крестьянские восстания казанских татар в XVIII веке, жизнь евреев России до и после революции, прошлое различных народностей Севера — лопарей, тунгусов, чукчей, орочон, обновление быта охотников-гольдов Дальнего Востока, жизнь дореволюционных калмыков, сибирской народности тофа, а также борьбу дальневосточных корейцев против колонизаторов и местных богатеев, восстание чувашских крестьян в XIX веке и в 1905 году, осуществление в Чувашии Декрета о земле и войну с белогвардейскими мятежниками, новую жизнь Чукотки, создание первых кооперативов в Удмуртии, в марийской деревне, в Дагестане, Абхазии, Осетии, Крыму и Бурятии.

Обширную территорию страны, бывшей в прошлом «тюрьмой народов», охватил революционный процесс, единый по своей сути и бесконечно разнообразный в конкретных проявлениях. По силе внимания возникших в двадцатые годы национальных кинематографий к тем или иным жизненным коллизиям можно до некоторой степени судить и об остроте отраженных в фильмах тех лет исторических процессов: раннее узбекское, армянское, азербайджанское кино не случайно одержимо антирелигиозным пафосом, из фильма в фильм проповедует гражданское равноправие женщины.

Новое выступает явственнее в сравнении со старым. Стоит поставить эти фильмы, еще достаточно неловкие и несовершенные, рядом с картинами, сдобренными «чувствительными историями» и экзотическими пейзажами, чтобы заметить всю несоразмерность этих двух видов экранной продукции, чтобы понять, что подлинно национальное своеобразие можно обнаружить на пути постижения целостной исторической правды. Чтобы показать «прямой путь к полной, безусловной, решительной победе», учил Ленин, необходимо раскрыть «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал...»*

Становление социалистического реализма — это развитие искусства, познающего действительность с позиции социалистического, общественно-эстетического идеала, раскрывающего и утверждающего ростки нового в жизни.

По своему характеру, по природе социалистический реализм как метод искусства — интернациональное явление. Уже на первом этапе культурной революции, в двадцатые годы, новый способ художественного мышления приобретал всеобщее значение для всей кинематографии.

* Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1969, стр. 666.

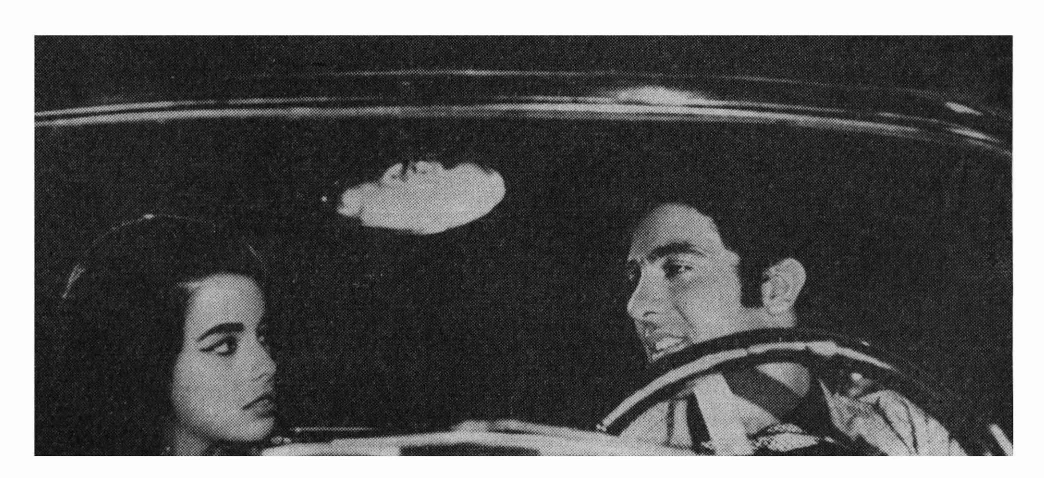
* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 103.

ИНДИЯ

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

«Поэма в камне»

«Бомбей в объятиях ночи»



Наиболее значительные произведения нового метода в этот период — фильмы так называемого «поэтического направления». Существенный признак реализма — социальный генезис характеристики героя — здесь не просто заметен, он воплощен с откровенной четкостью. Герой фильмов С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, очень часто коллективный, групповой, представляет собой средоточие глубинных свойств социальной психологии. Но уровень характерологии еще соответствует первому этапу развития метода: психология героев детерминирована социально, но и только социально.

В «Броненосце «Потемкин» хранители самодержавия сначала только грубы, а затем так бесчеловечны, что самый обстоятельный психологический анализ бессилен объяснить эту массовую жестокость; матросы от глухого недовольства бытовыми условиями идут к открытому неповиновению и самоотверженной борьбе за политическую свободу.

Социальная определенность характеристики бесспорна, а вот национальное своеобразие — свойственно ли оно этим образам? Ответить на этот вопрос можно, только учитывая диалектику социального и национального. Даже наиболее общие черты классовой психологии исторически определены в своем содержании и форме выявления, что обусловлено объективной ролью данного класса в жизни общества определенного исторического периода, опытом нации, уровнем ее развития. Реалистическое искусство правдиво раскрывает социальную психологию именно в исторической конкретности ее содержания. Об этом говорил Ф. Энгельс в знаменитом письме П. Эрнсту. От предвзятой, догматической критики П. Эрнста Энгельс защищал норвежскую драматургию, в частности образы-характеры ибсеновских драм, в которых реалистически воплощен действительный характер прототипа — мелкого норвежского буржуа. Попутно Энгельс сравнил его с немецким, отчего рельефнее выступили различия психологии того и другого.

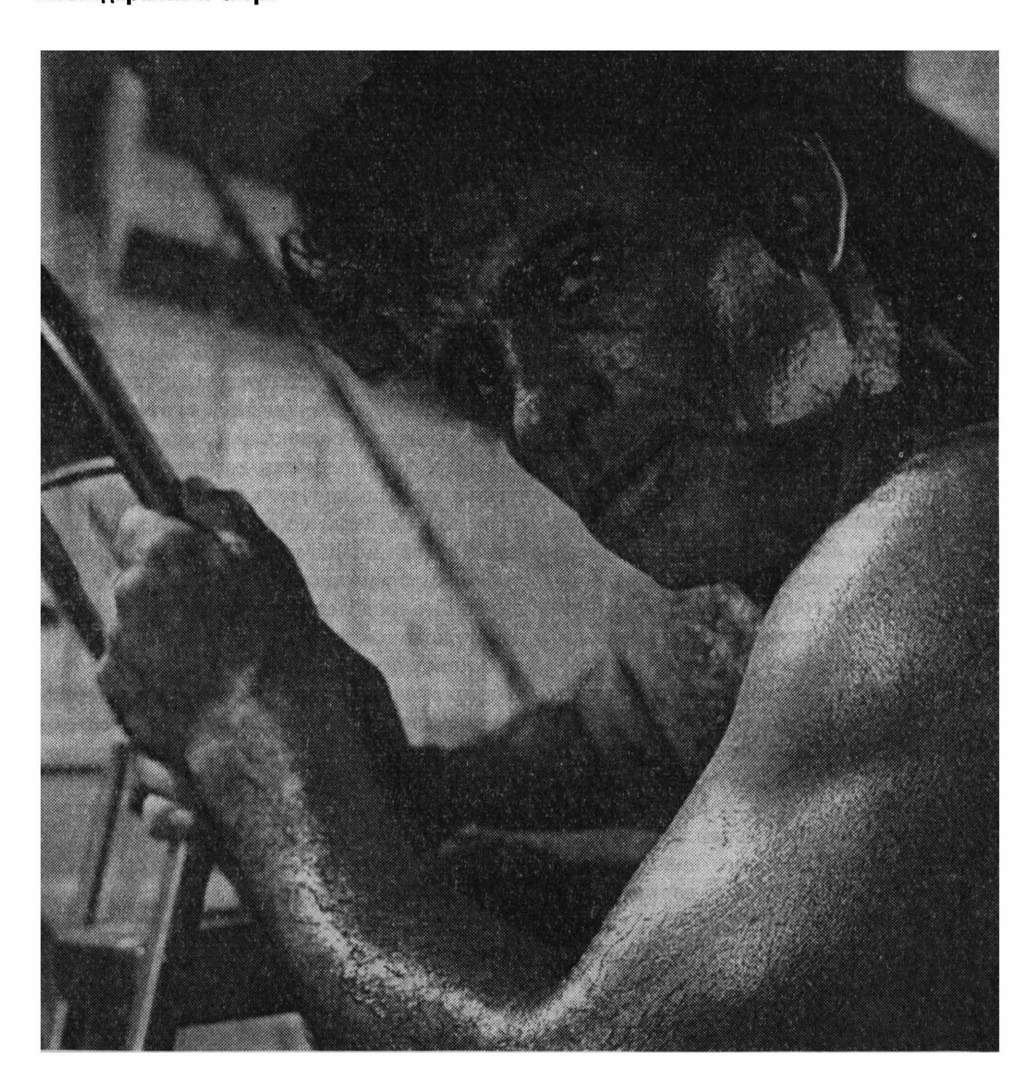
Точность реализма в художественном воссоздании конкретного содержания социальной психологии высоко ценил Ленин. В своей книге «Развитие капитализма в России» он приводил в качестве примера рассказ Мамина-Сибиряка «Бойцы», в котором обрисованы русские пролетарии-бурлаки на Каме, с их особенной психологией, воспитанной спецификой процесса капитализации на Урале,— приводил для доказательства своих теоретических положений в одном ряду с документами и статистическими выкладками.

В реалистических фильмах С. Эйзенштейна и В. Пудовкина типические представители народных масс имеют национальную определенность; национальное своеобразие в данном случае — это историческое своеобразие содержания и формы выражения классового начала. Эти фильмы содержат в себе наиболее характерные черты именно русских пролетариев — зачинателей мирового революционного процесса, пролетариев страны, где в отличие от стран «правильного» развития этапы феодализма и капитализма не сменили друг друга, отлившись в особые исторические эпохи, а выступили в многослойном переплетении. Сложившийся в основном из пореформенного крестьянства, русский пролетариат в короткий исторический срок вышел в революционный авангард человечества.

В стремительности социального развития, особой динамичности, быстроте духовного взлета героев С. Эйзенштейна и В. Пудовкина сказался, отразился быстрый темп духовного развития трудового человека в условиях России начала нынешнего века.

Фабула фильма Ю. Райзмана «Земля жаждет» строится на характерном для времени и места событии: группа комсомольцев приехала в аул, чтобы помочь дехканам провести воду и стать реальными хозяевами всей предоставленной им государством земли. Фильм принадлежит «поэтическому направлению», конкретный смысл фабулы обогащен и углублен метафорическим содержанием образов.

«Мазандаранский тигр»



Среди серых песков у разрушенных дворцов тимуридов копошатся черные людские фигуры, добывают колодезную воду, вращая допотопные вертушки. Худенький мальчишка вяло играет в пыли. Жует верблюд. Инерция, монотонное, заученное движение, но вот и оно замирает: рухнул вниз лицом измученный дехканин, застыла мертвая пустыня. Ритм монтажа замедляется, движение в кадре останавливается совсем: недвижны тела людей, лежащих на земле. Растекаются темные струйки арыка. Образ воды — жизненной силы — пройдет через весь фильм. Сначала она отнята у народа. Бай собирает ее в глубокие хаузы, запертые на двойные замки.

Еще один эпизод. Кладбище, высокий могильный крест, из надписи на импозантном мраморном надгробии можно понять, что здесь покоится прах некоего ротмистра. Взгляд объектива сверху: бесчисленное множество холмиков, под которыми лежат туркмены, поплатившиеся жизнью за смерть одного колонизатора. Новый ракурс: крест победно возвышается над морем почти плоских, как бы прижавшихся к земле одинаково безвестных могил.

Дехкан пригласили на митинг, они выстроились перед горожанами, как солдаты на плацу. Комсомолец обратился к ним с приветственной речью, но люди понурили головы, не видно лиц. «Мы проведем к вам воду!»—только волшебство этого обещания заставило поднять головы, лица просиять улыбками. Но стоило незаметному дотоле низкорослому человечку выйти из рядов, как все остальные тут же боязливо отступили. «Кто, кто посмеет посягнуть на сады и земли бая?» Опустились головы, за дремучим мехом траурно-черного ряда шапок пропала вспыхнувшая было радость. Бай оборачивается к комсомольцам: «Убийцы!» В ужасе разбегаются дехкане, доволен бай, радостными лучами ощерился под солнцем крест ротмистра.

Объясняя относительную замедленность революционного процесса в Туркмении двадцатых годов, современные историки указывают на особый, средневековый характер отношений дехканина с баем: всеобъемлющее — духовное и экономическое — подчинение. Феодально-племенные вожди входили в союз со служителями культа, зависимость дехканина от владыки «освящалась» религией, поддерживалась извечной неграмотностью, подкреплялась родо-племенными предрассудками.

Трудности «решающего шага» не могли остановить самого движения. С народным сознанием неразрывна мечта о счастье, в фильме «Земля жаждет» она звучит в песне старика и воплощается молодежью. Туркменские юноши, присоединившись к комсомольцам из города, чтобы строить канал, учатся грамоте, складывают слова: «земля» «вода», «солнце» и постигают значение заветного слова «Ленин». Строители взрывают песчаную гору, преграждавшую доступ воде, и тем как бы сметают все враждебные силы разом. Финал «снимает» раболепие и страх, дехкане ликуют, перед нами единый коллективный герой, воссозданный в новом качестве.

Конечно, это еще далеко не развитие характера, не «диалектика души» — это метаморфоза, превращение, скачок от одного свойства социальной психологии к другому. Отрывочность характеристики не позволяет проследить сам процесс, намечены только составные элементы, но намечены с той мерой реалистической точности, которая позволяет говорить и о национальной определенности. Своеобразие коллективного героя — жителей глухого туркменского аула — это определенность формы существования и проявления социальных свойств, обусловленных социально-экономическими, территориально-географическими и историческими условиями жизни народа. Эстетическая концепция этого фильма воспевает закономерность и красоту новых отношений.

«Поднять наинизшие низы к историческому творчеству»* — таково было ленинское требование, на которое — своими средствами — отвечало и киноискусство.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 189.

Это обстоятельство позволило А. В. Луначарскому, разъяснявшему смысл и цели культурной политики партии применительно к кино, заявить с гордостью: «Наша советская кинематография представляет собою не только растущую промышленность, но и растущую культурную силу»*.

Социалистическая культура складывалась как общенародная по своему назначению и национально-своеобразная по своим художественным формам. Ее социальная функция определяется ленинскими словами: «... все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человеческий ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации»**; ее идейное содержание проникнуто «духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры...»***,— вот в чем, по Ленину, состоит коренное, принципиальное отличие социалистической культуры от культуры классово-антагонистических формаций.

Социалистическая культура выступает достойным и законным наследником длительного развития мировой культуры, опирается на ее достижения. Однако это обстоятельство обязывает пролетариат быть особенно принципиальным при оценке культуры буржуазного общества. «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная, (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»****. Пролетариат не может быть всеядным и брать себе на духовное вооружение чуждую ему идеологию: «Ставя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»*.

Новая культура складывалась в борьбе с противоположными ленинским взглядам ошибочными тенденциями. Сторонники одной из них пренебрегали ленинским положением о двух культурах в культуре каждой буржуазной нации, не делали различия между буржуазной и социалистической культурой, проповедовали теорию «единого потока». Например, троцкисты, исходя из установки своего лидера о невозможности победы социализма в одной стране, рассматривали революцию в России лишь как кратковременную «дневку солдата на походе», отказывали новому обществу в самой возможности творчества, оставляя ему лишь способность «ассимилировать... старые достижения». Представители другой крайности проповедовали ультралевацкие, нигилистические взгляды на культурное наследство. Вульгарно-социологическое положение А. Богданова о непосредственной связи духовного и материального производства выразило себя и в его безапелляционном утверждении, что пролетарская культура может быть создана только выходцами из среды самого пролетариата, а его единомышленников по Пролеткульту привело к позиции, которую колоритно выразил призыв поэта В. Кириллова: «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы».

Ленин вел непримиримую борьбу с пролеткультовщиной. «1. Не особые идеи, а марксизм. 2. Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* миросозерцания

* Сб. «Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы», М., «Искусство», 1965, стр. 95.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 289.

*** В. И. Ленин Полн. собр. соч., т. 41, стр 336.

**** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр 120—121.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 121.

марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»*, — таково ленинское решение вопроса, имевшее прямое отношение и к искусству.

Преемственность, связанная с качественными изменениями, преемственность в процессе диалектического «снятия», когда отрицание предполагает не только отмену старого, но и сохранение, удержание, развитие лучшего из достигнутого, делается особенно сложной для исследования, когда речь идет о кинематографе. В искусстве многих наций до революции существовали демократические и социалистические элементы, а русская литература уже до Октября дала первые образцы социалистического реализма. Малый «возраст» кинематографа определил одновременность двух этапов: становление кино как собственно искусства и развитие метода социалистического реализма. Воспринимая традиции, кинематограф должен был распространить диалектически понятое «отрицание» не только на идейное содержание искусств прошлого, но и на их образную природу, чтобы утвердить свою, специфическую природу собственно кинематографического мышления. Вместе с тем уже киноискусство двадцатых годов являет первые опыты «развития лучших образцов» ранее достигнутого с точки зрения «борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры».

В титрах фильма «Элисо» грузинского режиссера Н. Шенгелая сказано, что идея этой вещи заимствована из одноименного рассказа А. Казбеги. Фабульные мотивы, уточнили бы мы, потому что даже конструкция фабулы в целом изменена в фильме в сравнении с рассказом. А эстетическая концепция этой вещи принципиально переосмыслена художником революционного искусства. В трактовке патриархального естественного коллективизма сразу обнаруживается различие между романтической ностальгией Казбеги, ощущаемой особенно остро в условиях буржуазного меркантилизма, и позицией художника советского времени. Шенгелая предлагает реальную картину жизни горцев шестидесятых годов прошлого века, когда замкнутость и автономность общины были уже невозможны.

Этот фильм, отмеченный сразу же по выходе на экран А. Луначарским, отнесенный им к числу замечательных кинодостижений, долгое время числился в произведениях, повинных в буржуазном национализме. Какое это было заблуждение! Главный конфликт этого фильма имеет не межнациональный, а социальный смысл. В фильме полярно разведены социальные силы — с одной стороны жители аула Верди, возглавляемые старостой Астамиром, с другой — чеченец Сейдула (он заинтересован в изгнании односельчан, потому что это сулит ему выгоду), казацкий урядник, пастухи, предавшие аул за денежную подачку.

Построение кульминационного эпизода фильма — краткий и выразительный слепок его общей идейно-эмоциональной структуры, предельно обнажающий эстетическую концепцию. Переселенцы вынуждены сделать остановку в пути: умерла женщина. Начинается обрядовое действо, рыдают старики, старухи, согласно обычаю, срывают платки, раздирают волосы. Монтаж сохраняет печальный ритм протяжных стонов и рыданий. Череда портретов плачущих, вдовы на смертном одре, молниеносно коротких планов горящего аула — все это превращает обрядовое действо в драматургическое действие. Эпизод достигает символического звучания. Эти люди хоронят и оплакивают свою долю и судьбу.

Староста Астамир тщетно пытается успокоить людей и прибегает наконец к неожиданному и последнему средству: он приказывает музыкантам играть лезгинку. Начинает танцевать — один, окруженный плачущими. К нему присоединяется Элисо. Мотив отчаяния уступает не сразу, снова и снова врываясь, просачиваясь в каждую монтажную фразу, в каждый круг танца, но после каждого плана мертвой наступает

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА



«Поезд особого назначения»



«Путь, который я нашел»



«Студенты»

черед портрета улыбающейся Элисо, и чем дальше, тем дольше живет ее улыбка, тем короче лик смерти, наконец он исчезает совсем.

В монтажную ткань виртуозно вплетены и мотивы движения чувств, выраженных пластикой рук, серией женских портретов. Руки Астамира первыми отбивают такт лезгинки, еще и еще руки, бьют в ладони все мужчины, ноги несутся по земле в бешеном ритме. Лицо растрепанной, седовласой старухи — страшная маска отчаяния, слабое удивление молодой женщины при звуках родной мелодии, чуть затеплившаяся робкая улыбка девочки. Наконец и женщины входят в круг. Пляшут все, дальний план — горы, только что казавшиеся враждебной преградой в пути, выглядят теперь еще одним кругом, дружно обступившим хороводный обруч лезгинки.

Единение — пока только эмоциональное, но вслед за чувством должны прийти понимание и зрелость мысли.

«Раб, сознающий свое рабское положение и борющийся против него, есть революционер. Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб. Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам»*,— писал Ленин, разъясняя различие между «общечеловеческой» и «общехолопской» точками зрения. Фильм «Элисо», воспринявший лучшие стороны литературного первоисточника, выразил собою «общечеловеческую» точку зрения.

«Вы отвергаете ценности культуры»,— говоря это в 1917 году, Н. Бердяев предъявил большевикам обвинение, которое им было отнюдь не внове слышать. Еще народники уличали большевиков в том, что они не желают состоять ни в какой связи с культурой прошлого. В. И. Ленин в своей статье «От какого наследства мы отказываемся?» ответил на это, что марксисты «*гораздо более последовательные, гораздо более верные хранители наследства, чем народники*»*. По Ленину, это означает не просто собирать и хранить наследство, «как архивариусы хранят старую бумагу». Преемственность в культуре должна стать основой поступательного развития, движения к более высокому уровню. Именно такая закономерность позволила советскому киноискусству уже в двадцатые годы приобрести международное значение.

Об этом писал в 1927 году А. Луначарский, рецензируя книгу о русском кино, изданную в Германии с предисловием известного критика Альфреда Керра. Сначала Луначарский останавливается на суждениях Керра о том, почему советские фильмы вызвали столь широкий и восторженный прием у европейского зрителя. Керр полагал, что высокую художественность русских фильмов следует видеть в близости их к театру Станиславского, проницательность — в национальном родстве с Достоевским. «Наличие этих черт автор объясняет, так сказать, «кровью» нашего населения»,— комментирует Луначарский. Это — «мягкость и чуткость» и «решительный радикализм», «первое...— от славянства, второе — от татарства». Специфику советских фильмов, по мнению Керра, составляют также «новый натурализм» и *просветительство*. Как видим, «в своих суждениях Керр обходит, или почти обходит, существеннейший момент»,— замечает Луначарский. «В самом деле... славянами и полумонголами мы были всегда; тонкими реалистами и в нашей литературе, и в театре мы тоже были давно...» «Все, что говорит Керр об исконном нашем реализме и о Станиславском,— верно, но все это только подготовило почву, создало инструмент...» И Луначарский называет «существеннейший момент», который в первую очередь и определил общемировое значение советского киноискусства, тот самый момент, которым буржуазная публика, включая даже таких блестящих своих представителей,

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 40.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 542.

как Керр, «не склонна особенно восхищаться». «Лучшие наши кинокартины, отнюдь не будучи агитками,— агитационны в глубоком художественном смысле слова. Они проникнуты самым горячим гуманизмом, гордой любовью к угнетенным, они полны их гневом, их протестом, их мятежом. Они несут с собою победоносную иронию по отношению к старому миру»*.

●

...К середине тридцатых годов социализм победил в нашей стране. Одним из наиболее замечательных его достижений было установление фактического равенства между народами нашей страны. Это и явилось реализацией на практике ленинской теории о возможности перехода к социализму ранее отсталых народов, минуя стадию капитализма. Это был триумф ленинской национальной политики.

В социалистическом обществе, где полностью ликвидированы эксплуататорские классы, преодолеваются антагонистические противоречия и в области культуры. Здесь нет более двух противоположных культур и у каждой нации и у всего общества в целом. Культура утверждает себя впредь как единая и социалистическая.

Победа социализма создала все необходимые предпосылки для дальнейшего развития культурной революции, для ее второго этапа. Закономерность развития многонациональной культуры, в частности многонационального искусства, лежит в русле объективного закона развития национальных отношений, действующего в социалистическом обществе. Здесь происходит расцвет каждой из равноправных социалистических наций и их неуклонное всестороннее сближение в процессе братского сотрудничества. Это две взаимообусловленные и взаимосвязанные стороны целостного процесса: только тесное единство всех создает почву для расцвета каждой.

Киноискусство тридцатых годов — новый этап в развитии социалистического реализма, основной принцип которого — социальный генезис образа-характера — получает все более глубокое и содержательное воплощение. Образы Чапаева или батьки Боженко настолько наглядны в своей национальной принадлежности, что возникает иллюзия самопроизвольного возникновения, «самозарождения» национального характера на экране. Однако, чтобы достичь столь высокого художественного результата, искусство должно было — этому способствовало и появление звука в кино — пережить глубокое развитие специфических внутренних закономерностей. Поведение главного героя — теперь индивидуального образа-характера — приобретает еще более разветвленную систему мотивировок, а социальная среда, его окружающая, являет собой галерею персонажей, обрисованных с меньшей, чем главный герой, детализацией, но все же с установкой на то, чтобы каждый из них был типом, и вместе с тем — вполне индивидуальным лицом. Собственно, многолинейность движения, многосложность типических обстоятельств и есть тот источник, из которого социальный генезис характера главного героя черпает свое расширенное содержание.

Все это сыграло первенствующую роль в обогащении национальной самобытности искусства, познающего национальную жизнь во множестве ее пластов и аспектов.

Становление самосознания пролетариата — таков главный мотив, возникающий, например, в трилогии о Максиме.

Стачечное движение пролетариата до и во время первой мировой войны, Россия после Февральской революции, Октябрь и становление молодого социалистического государства — таков диапазон исторических событий в трилогии. Глубина художественного содержания вещи обусловлена тем, что сущность авторского замысла состоит не в самоценном изображении событий, а в исследовании того, как они формируют новый тип человека.

Русские национальные свойства присущи Максиму, во-первых, потому, что он

* Сб. «Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы», М., «Искусство», 1965, стр. 90—95.

с удивительной полнотой и ясностью выражает собою наиболее значительные, наиболее важные черты духовной атмосферы русской жизни своего времени. Во-вторых, потому, что богатство содержания художественного образа позволяет в индивидуальном складе души, мышления, форме внешнего выявления сделать отчетливыми следы прошлой истории национального характера. Этому способствуют специфические приемы драматургического и актерского решения образа, близкие композиционным и общим стилистическим приемам характеристики героя в народном поэтическом творчестве, лучшие достижения которого М. Горький ставил в один ряд с замечательными образами мировой литературы.

Современный фольклорист Е. Мелетинский, сравнивая героя русской сказки с другими типами мирового фольклора из категории «не подающих надежд», вроде скандинавского «запечника», «ленивца», индейского «сиротки», отмечает особое, наряду с другими, развитие в образе Иванушки свойств юмористических*. Размышляя о герое русской сказки, известный исследователь В. Пропп приходит к заключению, что героем «чаще всего... бывает крестьянский сын, в котором на первый взгляд как будто нет ничего замечательного. Он лежит на печи, и братья считают его дураком. Но это лишь внешняя оболочка, которая спадает, как только жизнь требует решительных действий», «...требуется совершить необыкновенно трудный подвиг,— тогда мнимый дурак вдруг оказывается обладателем необычайно высоких моральных качеств, больших душевных сил. Судьба посылает ему различные, иногда обычные, иногда весьма необыкновенные встречи...». Из этих испытаний герой всегда выходит победителем и «делается властителем своей судьбы и опорой для тех, кого он выручает»**.

* Е. Мелетинский. Герой волшебной сказки. Происхождение образа, М., изд-во восточной литературы, 1958, стр. 227.

** Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. I, М., ГИХЛ, 1957, стр. XV.

Притворная пассивность, незаинтересованность — тактический прием Иванушки в борьбе с противником.

Фабульная линия Максима в трилогии — тоже своего рода серия встреч — «иногда обычных, иногда весьма необыкновенных», из которых он непременно выходит победителем, и в большинстве случаев поведение нашего героя связано с применением одного и того же тактического приема, который актер Б. Чирков демонстрирует с блистательным разнообразием.

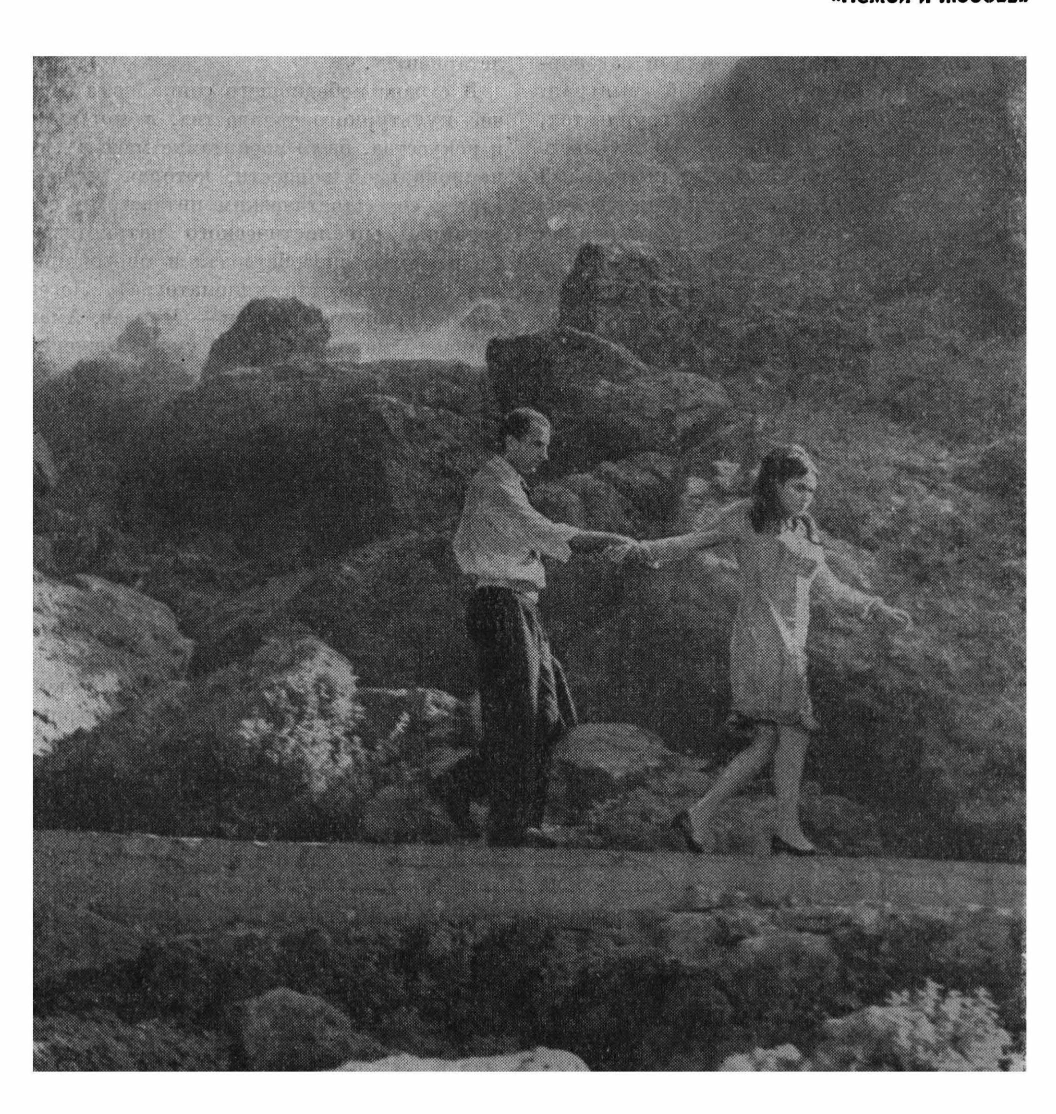
Сначала это средство самообороны: «Да ты, брат, дурак!»,— раздосадован управляющий при виде необыкновенной бестолковости Максима, которому предлагают стать осведомителем. Потом — нападения. Делаясь умнее, прозорливее своих противников, Максим не просто лукавит, представляясь не тем, кто есть на самом деле, а играет на тайном собрании перед меньшевиком «молокососа с дурацкой гитарой». Он берет на себя роль именно такого «сермяжного мастерового», каким является в представлении этого конкретного врага типический русский рабочий. В сцене с конторщиком Дымбой Максим изображает «токаря-пекаря», предел мечтаний которого — стать фаворитом кабацкого короля. «Дур-рак!» — снисходительно заключает Дымба и находит возможным только Максиму доверить сведения, которые так важно узнать забастовщикам.

Группу чиновников, посетивших банк с намерением изъявить претензии новой власти, в репрезентативном зале совещаний встречает «министр». Вихрастый парень в сатиновой косоворотке сидит верхом на стуле и безмятежно пьет чай из кружки, картинно олицетворяя «слесарей и конюхов за арифмометрами». Взволнованно звучит патетическая речь, обвиняющая «министра» в развале работы государственного учреждения. «Предыдущий оратор, конечно, все исказил»,— заявляет Максим, даря саботажникам возможность насладиться своим гражданским «нонконформизмом»: «Еще бы, правда вам не по душе!»

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

ЛИВАН

«Немой и любовь»



«Мало сказать нехорошо, отвратительно обстоит дело»,— вовсе нелогично высказывается Максим. Беломанжетники, оторопевшие было от столь неожиданного оборота, быстро обретают величавость парламентской осанки, видя, как смиренно встал перед ними рабочий министр, как покаянно заложил руки за спину. «А банк у нас все-таки работает!» — выстреливает реплику Максим и с убийственной осведомленностью перечисляет фамилии тех, кто получал деньги по подложным ордерам и снабжал средствами громил и заговорщиков. Психологический бой выигран, теперь можно выделить из этой группы тех, кто хочет и может работать. В лукавстве Максима — особенный национальный склад юмора, который был подмечен еще Белинским и назван им «простодушной иронией русского ума».

«...Товарищ, всю жизнь беззаветно отдавший рабочему делу»,— сказал Ленин о питерском рабочем Иване Васильевиче Бабушкине. И вот какие нравственные свойства отметил он в этом человеке: «Все, знавшие его, любили и уважали его за его энергию, отсутствие фразы, глубокую выдержанную революционность и горячую преданность делу»*. «Все, что отвоевано было у царского самодержавия, отвоевано *исключительно* борьбой масс, руководимых такими людьми, как Бабушкин.

Без таких людей русский народ остался бы навсегда народом рабов, народом холопов. С такими людьми русский народ завоюет себе полное освобождение от всякой эксплуатации»**. В этих словах звучит чувство глубокой гордости национальным героем, чувство истинного патриотизма.

Это чувство, самое понятие патриотизма для Ленина было всегда неразрывно с борьбой за лучшее будущее большинства своей нации — ее трудящихся масс: «Мы полны чувства национальной гордости, ибо великорусская нация *тоже*... доказала, что она способна дать человечеству великие образцы борьбы за свободу и за социализм...» * Подлинный патриотизм, национальная гордость, очищенные от реакционно-холопских извращений, предполагают связь с высоким понятием пролетарского интернационализма, ибо конечные интересы пролетариев всех стран совпадают: «Интерес (не по-холопски понятой) национальной гордости великороссов совпадает с *социалистическим* интересом великорусских (и всех иных) пролетариев»**.

В стране победившего социализма задачей культурного творчества, в том числе и искусства, было воспитание масс в духе национальной гордости, которая «совпадает с социалистическим интересом», воспитание социалистического патриотизма. Ее решению способствовал и многонациональный советский кинематограф. Легендарные герои революции — Чапаев, Амангельды Иманов, Щорс, батько Боженко, Акопян — выведены в фильмах, в которых искусство тридцатых годов запечатлело свой эстетический идеал. Национальное своеобразие, свойственное этим образам, не мешает видеть родственность сущностных характеристических свойств. Эта близость важнейших свойств определена самой действительностью, единством тех духовных качеств, которые народы вырабатывают в борьбе за социальную справедливость и созидание лучшего будущего.

Пафос подлинного социалистического патриотизма органично связан с отрицанием буржуазного национализма. Буржуазный национализм, по определению Ленина, «несет величайшее развращение в рабочую среду, наносит величайший ущерб делу свободы и делу пролетарской классовой борьбы» ***. Борьбу с национализмом Ленин считал необходимым условием и признаком подлинного служения

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 79.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 82.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, стр. 107—108.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, стр. 110.

*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 119.

«Дружба дружбой»

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ



«По зову сердца»

делу народа: «Кто хочет служить пролетариату, тот должен объединять рабочих всех наций, борясь неуклонно с буржуазным национализмом и *«своим»* и чужим»*. Эта идея пронизывает историко-революционные фильмы многонационального советского киноискусства тридцатых годов.

Любопытен в своем многообразии и сущностном единстве экранный портрет противников трудового народа. Русский столичный фабрикант и казахский степной феодал, армянский купец и украинский помещик — их характеристики своеобычны. Но главный мотив поведения каждого, главный помысел — сохранить и приумножить свой капитал, утвердить личное благополучие, невозможное без благополучия и сохранения эксплуататорского порядка. В этом они едины. И чем важнее, значительнее личный мотив такой борьбы, тем скорее выпячивается общеклассовый интерес, тем пышнее фразеология, призывы, по иронической характеристике А. Довженко, «один голосистее другого, один другого патетичнее»: «Хай живет богом береженна вильна наша ненька Украина!», «Армения от моря и до моря!», «Мы будем защищать нашу казахскую жизнь, и какое нам дело до русских большевиков!»

Еще в ранней своей картине «Арсенал» Довженко показал, как на патриотических чувствах таких рабочих, как Тимош Стоян, пытались спекулировать украинские националисты. В его фильме «Щорс» петлюровцы, охочие до деклараций, от имени украинского народа направляют оружие на представителей этого народа. Именем казахского народа клянутся в фильме «Амангельды» алашординцы, расстреливающие казахских бедняков. От имени «цвета и славы армянского народа» дает в «Зангезуре» торжественную клятву Спарапет, возглавивший буржуазных националистов. В трилогии о Максиме с видом знатока рассуждает о душе русского мастерового оратор-монархист в думе. О русских традициях разглагольствует наемный адвокат, защищая погромщиков винных складов, саботажники в банке начинают декларацию фразой: «Мы — русские люди!» Эсер Ропшин мнит себя специалистом по «русской душе».

«Буржуазный национализм и пролетарский интернационализм — вот два непримиримо-враждебные лозунга, соответствующие двум великим классовым лагерям всего капиталистического мира и выражающие *две* политики (более того: два миросозерцания) в национальном вопросе» *,— писал Ленин. «Две нации» в каждой нации шли стенкой на стенку против друг друга в революции, выражая «два миросозерцания» и «две политики» «двух лагерей».

Подвиги национальных героев, завоевавших и защитивших сначала в революции и гражданской войне, а позднее в Великой Отечественной принципы социалистического мироустройства у себя на Родине, в своей Отчизне, вызывают уважение рабочих всего мира, имеют широкое интернациональное значение, способствуя поступательному ходу всего мирового революционного процесса.

●

...Великая жизненная сила социализма и дружбы народов нашей страны выдержала суровые испытания Великой Отечественной войны. Прошли годы, народ сумел не только залечить раны, нанесенные войной, но и добиться новых достижений в разных областях своей жизни. Ныне советское общество вступило в период развернутого строительства коммунизма.

В условиях современной эпохи, глобального противоборства двух миров — мира социализма и мира капитализма — для советского киноискусства остается действенным и актуальным ленинский завет укреплять единство народов нашей страны, «чтобы сохранялся союз между трудящимися всех наций для борьбы с буржуазией каких угодно наций»**.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 122.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 123.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 115.

«Почтмейстер»

ОБЪЕДИНЕННАЯ АРАБСКАЯ РЕСПУБЛИКА



«Каир 30-х годов»

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

Воспитание советского патриотизма и социалистического интернационализма невозможно без последовательного отрицания любых проявлений национализма, «будь он самый «справедливый», «чистенький», тонкий и цивилизованный» *. Любой формы национальной ограниченности, стремления «заточить» социализм в свою «национальную квартиру». Отступление от принципов интернационализма, разъяснял Ленин, ведет к предательству и содружества народов и интересов трудящихся своей нации.

«Гигантские успехи в развитии экономики, национальной государственности, языка, культуры социалистических наций закономерно вызывают чувство гордости у всех народов СССР, усиливают их чувство национального достоинства. Но у отдельных людей в силу политической незрелости, недостаточно прочной идейной закалки чувство национального достоинства и гордости может перерасти в национальное чванство, ложное представление о своей национальной исключительности, превосходстве и т. п.»**. Гражданский долг искусства — раскрыть нравственное уродство, аморальность, эстетическое безобразие, социально-индивидуалистические корни этого перерождения благородных свойств в низменные, в лжепатриотизм самодовольного мещанина, обывателя, пренебрегающего дружбой народов ради забот о каких-то «национальных привилегиях» только для своего народа. Современное советское киноискусство — многонациональное и единое,— явившись одним из результатов ленинской национальной политики, осуществления ленинской программы культурной революции, призвано нести в себе неугасимый огонь ленинских идей.

Для развития национальных отношений в нашей стране в ходе строительства коммунизма, его материально-технической базы создаются все более благоприятные объективные условия. Это не значит, что уже сейчас поставлена задача достичь полного слияния наций. Произойдет это только в период высшей фазы коммунизма, национальные различия «будут держаться еще очень и очень долго даже после осуществления диктатуры пролетариата во всемирном масштабе...»*. Но уже в наше время укрепляет свое единство невиданная в истории форма общности людей — интернациональная и многонациональная,— гордо именуемая советским народом. Продолжается процесс дальнейшего расцвета и всестороннего сближения социалистических наций.

Эта закономерность проходит и через развитие культур социалистических наций. Развитие каждой может осуществляться только на основе тесного сотрудничества с другими. Создается общенародная социалистическая культура. Каждый народ вносит свою лепту в интернациональную, общенародную культуру и каждый черпает из нее. Кинематография каждой нации опирается не только на свой собственный опыт, традиции своего национального искусства, но и на общий опыт художественного развития. Только благодаря этому могло родиться и успешно развиваться киноискусство таджикское, туркменское, узбекское, кино тех наций, которые до революции не знали развитых форм критического реализма, драматургии и театра, станковой живописи, симфонической музыки; или кино Киргизии, не имевшей до революции своей письменности, переступившей в краткий исторический срок от самых архаичных форм художественного мышления к самым современным. Общность художественного опыта ускоряет эстетическое развитие, позволяет «сжать время» и «избежать потерь», делая поучительными для всех не только успехи — весь сложный опыт развития каждой кинематографии.

Единство советской кинематографии обусловлено единством социальных устремлений, задач, идейно-творческих принципов отражения действительности, худо-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 131.

** «Торжество ленинской национальной политики».—«Коммунист», 1969, № 13, стр. 11.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 77.

жественного метода всех национальных кинематографий.

Развертывание возможностей киноискусства, развитие его внутренних закономерностей, определенное в конечном счете развитием общественного бытия, обеспечивает все более полное художественное исследование национального характера каждого народа. Вместе с тем одной из важнейших закономерностей самого общественного бытия является сближение наций.

В число свойств национального в наше время в первую очередь входят духовные качества, взращенные социализмом, они интернациональны по своей социальной сути, они и национальны — ибо неотъемлемы от духовного опыта каждой социалистической нации. С этими благоприобретенными духовными свойствами синтезируются и трансформированные в условиях нового времени лучшие характеристические качества, выработанные трудовыми массами на протяжении веков. Раскрывая типические коллизии своего времени, реалистическое киноискусство воплощает видоизменение, динамику, движение национального характера.

Важнейшей частью всемирно-исторического революционного процесса, переживаемого современным человечеством, является становление общечеловеческой коммунистической культуры.

В этом ряду стоит опыт советского многонационального киноискусства. Творческая практика, накопленная в союзных республиках нашей страны, может дать опору, послужить примером для многих молодых кинематографий в странах Азии и Африки, чьи достижения в области кино будут широко представлены на Втором Ташкентском кинофестивале.

Выступая на предвыборном митинге перед избирателями, Л. И. Брежнев напомнил о том, что «Советский Союз — могучая социалистическая держава, расположенная на огромной территории Европы и Азии. Это накладывает на нашу внешнеполитическую деятельность особую ответственность. ...Наша решимость и наш опыт — все это поставлено на службу дела социализма и свободы народов...»

В этом же свете следует понимать ответственную культурную миссию советского многонационального киноискусства, которое дружески, по-братски заинтересовано в развитии национальных кинематографий в странах, ставших на путь независимости и свободы, на путь борьбы с колониализмом и расизмом.

В. Листов

Начало

Заметки о становлении социалистического кино на советском Востоке

Сейчас, когда Ташкент становится одной из крупнейших мировых столиц кинематографии, особое значение приобретают многочисленные факты прошлого, из которых слагается история становления социалистической культуры на востоке нашей страны.

Еще четыре с половиной десятилетия тому назад А. В. Луначарский говорил «о том чрезвычайно важном значении, которое придавал т. Ленин кинематографии в деле просвещения Востока». Продолжая и развивая мысль о значении экранного искусства на национальных окраинах, Луначарский писал: «...перед восточным кино СССР лежит задача просвещения всего необъятного Востока, как внутрисоюзного, так и зарубежного»*.

Обращаясь к наследию первых послеоктябрьских лет, мы находим истоки последующего широкого проникновения самого важного из всех искусств в национальные республики и области Кавказа, Средней Азии, Сибири, ставшие, по общему признанию, примером культурного развития для многих зарубежных стран Азии и Африки.

Советское кино рождалось как многонациональное. К середине и концу двадцатых годов экранное искусство большинства республик социалистического Востока начинает приобретать свое лицо, обогащая всесоюзный экран фильмами собственного производства.

Однако не следует думать, будто из истории социалистического кино Средней Азии, Казахстана и Закавказья совершенно выпадают более ранние годы, пришедшиеся на гражданскую войну и самое начало новой экономической политики. Между Октябрем и серединой двадцатых годов лежит целая полоса плодотворного развития национальной кинематографической культуры, богатая важными событиями, но пока еще мало исследованная. Можно наметить две основные ее особенности — во-первых, кино в национальных республиках представлено еще по преимуществу прокатом; во-вторых, еще до создания СССР (1922) характер этого проката и первых очагов кинопроизводства во многом определялся культурной помощью, шедшей из Советской России.

Коль скоро полная и обстоятельная история кино самых первых послеоктябрьских лет еще не написана, то в качестве материала к ней, хочется надеяться, могут послужить и наши заметки о первых шагах организации киноделa в республиках советской Азии.

---

* Сб. «Луначарский о кино. Статьи, высказывания, сценарии, документы», М., «Искусство», 1965, стр. 270, 271.

1

Летом 1919 года, когда В. И. Ленин подписал декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР о национализации кинематографической промышленности и торговли, немалая часть Южного Урала и Казахстана была еще захвачена белогвардейскими войсками Колчака и казачьего атамана Дутова. В числе других актов революционных преобразований ленинский декрет о кинематографе продвигался на Восток с боями, шел по следам победоносных красных армий Туркестанского фронта, возглавляемого М. В. Фрунзе.

Но далеко на юго-востоке, отрезанная от Москвы, от революционной России, жила и боролась Туркестанская Советская Социалистическая Республика. Ее столица — красный Ташкент — незыблемо стояла в боях с английскими интервентами, басмачами, дутовцами и эсеровскими мятежниками. Советская власть, провозглашенная в Ташкенте еще в ноябре 1917 года, удерживалась во время гражданской войны на территориях, населенных узбеками, казахами, киргизами, таджиками, туркменами и другими среднеазиатскими народами.

В развитии культурной революции кино играло поистине выдающуюся роль. В местах, где царила почти стопроцентная неграмотность, кинематограф должен был стать едва ли не первым проводником передовой культуры. Поэтому приобщение масс к экранному искусству становилось в Средней Азии и Казахстане одной из важнейших задач просвещения. Решая эту задачу, местные Советы рабочих, солдатских и дехканских депутатов стремились прежде всего овладеть прокатом. Путь становления социалистического кино на Востоке определялся теми же вехами, что и в Советской России: от введения рабочего контроля на кинопредприятиях к частичным реквизициям кинотеатров и, наконец, к полной их национализации.

Типичными, с этой точки зрения, представляются действия Совета рабочих, солдатских, крестьянских и мусульманских депутатов города Скобелева (ныне Фергана). Ограничивая стихию частновладельческого проката, Совет уже 11 декабря 1917 года (по старому стилю) принял решение о контроле над кинематографами. Отныне владельцы электротеатров были обязаны делать десятипроцентные отчисления со сборов в пользу государства. Билеты в кинотеатры без штампа советских учреждений считались недействительными*.

---

* Газета «Щит народа» (Скобелев), 1917, № 166, 23 декабря.

(В скобках заметим, что, например, Московский совет принял аналогичные меры на три месяца позже*.) К лету 1918 года Скобелевский городской совет не только имел в своем распоряжении национализированный кинотеатр на Абрамовском проспекте, но стремился обеспечить его картинами революционного содержания. В первых числах августа того же восемнадцатого года на советском экране Скобелева шла историко-революционная драма «Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта» («Красный адмирал»)**.

Под контроль местных Советов в 1918—1920 годах постепенно переходили кинотеатры Ташкента, Коканда, Скобелева и других городов Туркестанской Советской Республики. И хотя репертуар их еще был далек от совершенства, все же значение этих очагов культуры трудно переоценить. Около 60 туркестанских кинотеатров (к концу 1920 года) пользовались огромной популярностью. «Известия ТуркЦИК» отмечают массовую тягу дехкан и рабочих республики к искусству: «Освобожденный от рабства народ сам решает свою судьбу. Что же нужно свободному трудовому народу, находившемуся долгое время в темноте? Культура и просвещение... Мы видим, что массы переполняют театральные здания и кинематографы. Этот момент надо использовать, чтобы привить массам истинную любовь к искусству» ***.

Воссоединение Туркестана с Советской Россией осенью 1919 года стало важнейшей вехой в истории культурного возрождения среднеазиатских народов. С этого времени самое массовое, самое популярное искусство на советском Востоке испытывает постоянное и благотворное влияние культурных сил социалистической России. Если в месяцы и годы разобщенности РСФСР и Туркреспублики среднеазиатский экран буквально погибал от острого репертуарного голода, то теперь сюда пришли новые советские ленты, прежде всего и раньше всего — хроника.

Всюду, куда вступала Красная Армия, налаживались многочисленные агитпункты. В них наряду с громкой читкой газет и выступлениями артистов устраивались киносеансы. Сеть армейских агитпунктов к концу гражданской войны охватывала огромные пространства от Сальских степей до великих сибирских рек. Летом 1920 года Кавказский фронт располагал 33 железнодорожными агитпунктами, Туркестанский фронт насчитывал 31 такой пункт. В составе 2-й Трудармии, дислоцировавшейся на Урале и в Северном Казахстане, действовали 34 железнодорожных, 2 водных и 2 этапных агитпункта; В Иркутске, Красноярске, на станциях Зима, Тайга, Черемхово и других работали агитпункты Пятой армии*. Сеансы хроники и агиток явились для сотен и тысяч людей первым в жизни кинозрелищем.

В армейских агитпунктах двадцатого года хранились и широко показывались номера экранного журнала «Кинонеделя», фильмы о первых революционных праздниках Советской России, коммунистических субботниках, конгрессах Коминтерна, боевых действиях красных частей. Нетрудно представить себе, с каким интересом смотрелось все это на Востоке. Например, в «Кинонеделе», № 16, выпущенной в прокат еще в сентябре 1918 года, был специальный хроникальный сюжет: «Москва. Отправка ирригационных отрядов в Туркестан»**. То был один из первых сюжетов советского кино, посвященный среднеазиатской теме. В нем запечатлен отъезд группы ирригаторов из Москвы в восточные районы. Эта группа специалистов, вероятно, действовала в рамках известной экспедиции по ирригации Туркестанского края («Иртур»), снаряженной по постановлению правительства РСФСР в 1918 году.

Но армейские агитпункты не могли, конечно, долгое время заменять собою регулярную систему проката фильмов. Эта система начала налаживаться сразу после того, как завершилась гражданская война. При этом во многих местностях Средней Азии и Сибири приходилось начинать едва ли не с нуля. Так, в 1921 году в Тюменской губернии насчитывалось всего 3 кинотеатра***.

Несмотря на такие трудности, советские хозяйственники и просвещенцы с первых послевоенных дней начинают восстанавливать сибирский прокат, а подчас и создавать его заново. Ядром организации кинодела стал Новониколаевск (ныне Новосибирск), столица края. Здесь в начале 20-х годов действовал местный фотокиноотдел. 6 апреля 1922 года Сибирский ревком принял постановление о государственной монополии проката в Сибири. Осуществление монополии возлагалось на Сибфотокиноотдел****.

Прямое указание В. И. Ленина о необходимости «специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда

* Кстати сказать, прецедентом для массовой реквизиции кинотеатров по всей стране стала акция, предпринятая Советом казахстанского города Петропавловска на рубеже 1917—1918 годов. Подробнее об этом см.: В. Листов. У истоков советского кино.— «Искусство кино», 1969, № 3, стр. 3.

** «Известия Ферганского Областного Совета рабочих, солдатских, крестьянских и мусульманских депутатов» (Скобелев), 1918, № 132, 6 июля; № 137, 12 июля; № 154, 1 августа.

*** «Известия ЦИК Туркестанской Республики Российской Советской Федерации и Ташкентского Совета Рабочих, Солдатских и Дехканских Депутатов» (Ташкент), 1919, № 176, 17 августа.

* Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (ЦПА), ф. 17, оп. 60, ед. хр. 18, л. л. 79—84.

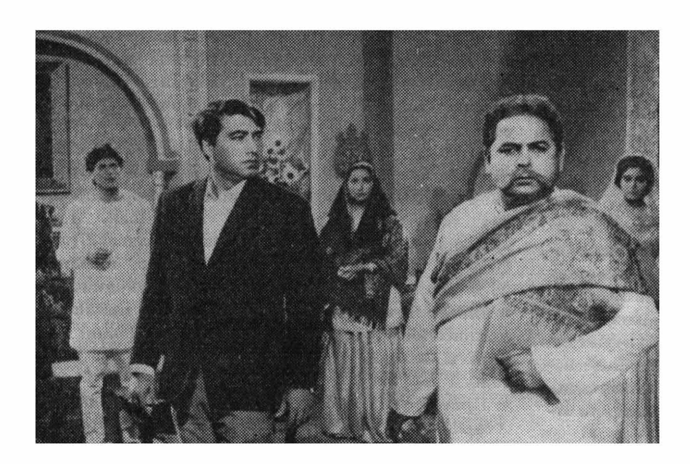
** Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР (ЦГАКФД), киноотдел, 1—4.

*** Е. Н. Медынский. Внешкольное образование в РСФСР. Статистический обзор по данным ЦСУ и Информационно-статистического отдела Наркомпроса, М., «Красная Новь», 1923, стр. 64, 67.

**** ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 260, л. 1.

ПАКИСТАН

«Золотые серьги»



«Сайха»

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

будет особенно успешна»*, выполнялось и центральными киноорганизациями. Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса (ВФКО), располагая огромной по тому времени фильмотекой, постоянно снабжал Сибирь и Среднюю Азию лучшими лентами. Отдел проката ВФКО к лету 1922 года имел районные фильмосклады не только в центральной России, но и в Ташкенте, Омске, Екатеринбурге и Казани**. Через эти склады в восточные районы поступали наиболее значительные новинки тогдашнего экрана. Так, в кинотеатрах Туркестана в 1923 году шла знаменитая антирелигиозная комедия «Чудотворец» («Севзапкино», режиссер А. Пантелеев)***, получившая высокую оценку В. И. Ленина...

Проникновение нового русского кино в республики советского Востока, регулярный прокат лент отечественного производства явились могучим средством преодоления феодально-байских пережитков, одним из важнейших проявлений начального этапа развития социалистической культуры. Известный азербайджанский писатель-коммунист, один из председателей ЦИК СССР Нариман Нариманов отмечал: «На Востоке, где люди привыкли мыслить больше образами, кино является единственно возможным средством пропаганды, не требующим предварительной, постепенной подготовки масс. Восточный крестьянин воспринимает все то, что видит на экране, как самую настоящую, реальную действительность» ****.

2

Был и еще один специфический путь проникновения кино в национальные районы. Путь, которым шла на окраины помощь в области партийного и советского строительства, распространялись листовки и журналы, читались лекции, начиналось знакомство представителей нацменьшинств с революционным театром и живописью, с первыми передачами по радио.

Речь идет о рейсах агитационно-инструкторских поездов ВЦИК.

Оборудованные киноустановками, они в 1918—1920 годы объездили всю страну. В фильмотеках этих «электротеатров на колесах» были многочисленные хроникальные сюжеты, знакомившие с жизнью столиц, агитки, научно-популярные ленты. Ни один московский или петроградский кинотеатр не смог бы сразу предложить такого богатого и разнообразного репертуара, каким располагали киновагоны основных вциковских поездов.

За два года — с декабря 1918-го по декабрь 1920-го — агитпоезда и агитпароходы ВЦИК организовали почти 2 000 киносеансов, на которых присутствовали 2 216 000 зрителей (в это число входят и слушатели концертов)*.

Первый из созданных агитационно-инструкторских поездов, носивший имя В. И. Ленина, в первом же своем рейсе в сентябре 1918 года работал в Поволжье среди татарского населения. Его коллектив сопровождал от Московского кинокомитета оператор Эдуард Тиссэ, снимавший на улицах Казани, только что освобожденной от белогвардейцев**.

Год спустя поезд имени В. И. Ленина восторженно встречали уральцы и сибиряки. С октября 1919-го по январь 1920-го киновагон в составе поезда проехал по трансконтинентальному маршруту: Москва — Самара — Бугуруслан — Абдуллино — Белебей — Уфа — Кропачево — Усть-Катаб — Омск — Тюмень — Екатеринбург — Уфалей — Бердаут — Москва. В Сибири и Туркестане побывал и поезд председателя ВЦИК М. И. Калинина «Октябрьская революция»***.

В навигации 1919 и 1920 годов по Волге плавал агитпароход «Красная Звезда», везший за собой баржу, на которой размещался огромный — на 1000 мест — кинозал. В нем побывали представители всех национальных меньшинств Поволжья — чуваши, башкиры, татары, удмурты, мордва, марийцы. Например, сохранившаяся в архиве программка свидетельствует, что 20 августа 1919 года в удмуртском городе Сарапуле был назначен сеанс пароходной киноустановки, на котором предлагался к демонстрации агитфильм «Отец и сын» (режиссер И. Перестиани)****.

На исходе гражданской войны наряду с подвижными агитационно-инструкторскими коллективами общероссийского значения создаются специальные поезда для отдельных национальных районов — «Красный Казак», «Советский Кавказ», «Красный Восток».

Поезд «Советский Кавказ» летом и в начале осени 1920 года проехал по железным дорогам Кавказа. Каждая его остановка была для местных жителей событием. Кинопередвижка знакомила их со всеми экранными новинками Москвы. С этим рейсом связана одна малоизвестная литературная работа Д. Вертова, относящаяся к 1920 году,—сценарий неосуществленного игрового фильма о гражданской войне, который должен был сниматься в поездке «Советского Кавказа»*****.

---

* Сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», М., «Искусство», 1963, стр. 37.

** ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 260, л. 2.

*** «История советского кино. 1917—1967». В четырех томах. Том I, 1917—1931, М., «Искусство», 1969, стр. 700.

**** Э. Кулибеков. Киноискусство Азербайджана, Баку, 1960, стр. 9.

---

* «Агитпарпоезда ВЦИК. Их история, аппарат, методы и формы работы». Сб. статей под редакцией В. Карпинского, М., Государственное издательство, 1920, стр. 18.

** Подробнее о первом рейсе агитпоезда имени В. И. Ленина см.: «Искусство кино», 1968, № 10, стр. 114—117.

*** Сб. «Агитпарпоезда ВЦИК», М., 1920, стр. 13—14.

**** Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР), ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 300, л. 10; ед. хр. 317, л. 58.

***** Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 271—274.

Тем же двадцатым годом отмечен и единственный рейс агитпоезда «Красный Казак», руководимого комиссаром Дмитрием Полуяном. В нем принял участие один из старейших наших кинематографистов А. Г. Лемберг*. В Ейске и Армавире, Новороссийске и Екатеринодаре, а также на многих больших и малых станциях Северного Кавказа поезд привлекал массу народа ярким, праздничным оформлением вагонов, внушительной афишей киносеансов.

Подвижным бюро РОСТА на «Красном Казаке» заведовал молодой человек по имени Николай Кочкуров, впоследствии известный писатель Артем Веселый. Из этой поездки писатель вынес многие впечатления, на основе которых была написана книга о гражданской войне — «Россия кровью умытая».

Формирование подвижных агитационных коллективов, посылаемых на Восток, связано с именем В. И. Ленина. Одним из многих свидетельств тому является телеграмма Михаила Васильевича Фрунзе, относящаяся к началу 1920 года:

«*Предсовнаркома тов. Ленину... ЦК партии коммунистов.*

Самара, 9 января. В связи с необходимостью закрепления нашего влияния в областях по течениям рек Аму-Дарья и Сыр-Дарья, ныне живущих совершенно обособленной жизнью, считаю необходимым организацию экономического подхода к этому населению. Наиболее подходящей для этого формой нахожу организацию торговых караванов, посредством барж-лавок совместно с баржами — театрами и кино... Командующий Туркфронтом

Ф р у н з е».

Прочитав эту телеграмму, В. И. Ленин 10 января 1920 года обратился со следующим запросом:

«В ЦК РКП(б)

решили ли это дело? и *как* решили?»** Одной из сторон выполнения ленинских директив о распространении кино в среднеазиатских республиках и стало формирование агитпоезда «Красный Восток».

Поезд, сформированный в Москве зимой 1920 года, прибыл в Ташкент в начале марта. Подробность, характерная для тогдашних коммуникаций: расстояние от Москвы до столицы Туркестанской Республики специальный поезд ВЦИК покрыл за месяц с лишним!

В Туркестане поезд «Красный Восток» пробыл четыре месяца. За это время он посетил Голодную степь, Коканд, Маргелан, Андижан, Самарканд, Чарджоу, Мерв, Теджен, Асхабад и многочисленные полустанки. Послушать лекцию, своими глазами увидеть «живую картину» на экране люди приходили из дальних кишлаков и кочевий. Митинги и беседы на стоянках становились подлинными праздниками интернациональной дружбы.

Всего за время работы в Туркестане коллектив поезда «Красный Восток» устроил 173 киносеанса. Их посетили 153 тысячи зрителей — узбеков, таджиков, русских, каракалпаков*.

Учитывая опыт агитпоездов, ЦК РКП(б) в феврале 1920 года издал директиву местным партийным органам об организации так называемых «Красных повозок», которые посылались в села с агитационными и организационно-инструкторскими целями. В директиве говорилось: «Повозка должна быть снабжена литературой, плакатами, граммофоном, если можно кинематографом или волшебным фонарем»**.

Так рождались кинопередвижки. Их роль в распространении кино в деревне — а особенно в деревне национальных окраин — трудно переоценить.

3

Дооктябрьское русское и мировое кино, обращаясь к восточным мотивам, создало стойкую традицию декоративного экранного представления, в коем преобладали внешние экзотические атрибуты — слоны, пальмы, опахала, танцовщицы и т. д.,— так что изображение вполне сгодилось бы на обертку колониальных товаров. Этот приторный привкус «восточной сладости» присутствовал отчасти даже в таких выдающихся для своего времени произведениях, как фильм Д. Гриффита «Нетерпимость» (1916).

Нельзя сказать, что раннее советское кино сразу, в один день разорвало с этой традицией любования экзотическим Востоком (она еще нет-нет, а проявляется в игровых фильмах 20-х годов), но все же серьезные ленты из жизни кавказских и среднеазиатских республик — по преимуществу документальные — начали создаваться с первых октябрьских лет. Фильмом, сделавшим в этом смысле эпоху, стала вертовская картина «Три песни о Ленине», показавшая судьбу женщины на Востоке во всей ее сложности и красоте. Вместе с тем нельзя не видеть, что успеху этому предшествовал богатый и разнообразный опыт нашей, если так можно сказать, киноориенталистики, складывавшийся еще на заре Советской власти.

Проблема кино для Закавказья, Средней Азии и Казахстана волновала В. И. Ленина на исходе гражданской войны, когда перспективы вхождения этих многонациональных районов в состав единого Советского государства стали вполне реальными. Решая ее в тех трудных, противоречивых условиях, В. И. Ленин безусловно исходил как из глубокого понимания национальных особенностей, так и из интересов общей борьбы интернацио-

---

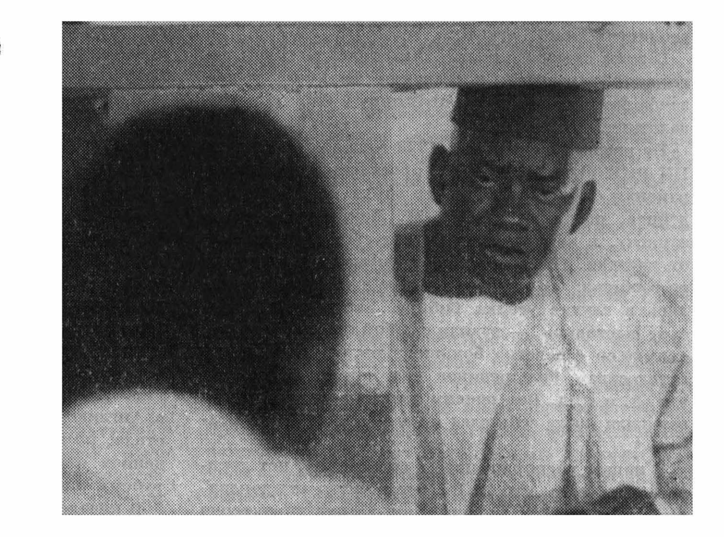
* Часть съемок А. Г. Лемберга на «Красном Казаке» сохранилась: ЦГАКФД, киноотдел, I—12907—III.

** Ленинский сборник, XXXV, стр. 102.

* Ю. П. Шарапов-Антонов. М. В. Фрунзе — организатор и руководитель разгрома Бухарского эмирата. Кандидатская диссертация, М., МГУ, 1950, стр. 141.

** ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 13, л. 82.

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ



СЕНЕГАЛ

«Денежный перевод»

СИРИЯ

«Водитель грузовика»

нально организованных трудящихся против империалистического фронта.

В этом смысле весьма характерна история ленинской директивы о создании фильмов, разоблачающих колчаковскую авантюру в Сибири и Казахстане.

Не позднее 12 февраля 1920 года представитель ЦК РКП(б) И. К. Наумов, проехавший по многим районам Сибири, только что отбитым у белогвардейцев, подал на имя В. И. Ленина докладную записку, в которой суммировал свои впечатления от поездки. На первой же странице этой записки он сообщал: «Колчаком с целью агитации посылались в глухие уголки Сибири «антибольшевистские выставки» — возили с собой они литературу, снимки со «зверств» большевиков, снимки «надругательства» большевиков над церковью, попами и т. д. и т. д. Вот почему колчаковская агитация оставила после себя след и след, пожалуй, не мелкий»*.

В нашем распоряжении, к сожалению, нет доказательств того, что В. И. Ленин читал эту докладную записку. Тем не менее она весьма характерна для 1920 года, и, безусловно, такого рода сведения Владимир Ильич учитывал, когда обратился в ВФКО с известным письмом, в котором требовал немедленно выпустить в прокат ряд картин, разоблачающих Колчака**. Белогвардейской агитации следовало противопоставить веские киноаргументы, равно понятные всем — сибирским хлеборобам, киргизам-кочевникам, красноармейцам. Отвечая на письмо В. И. Ленина, заведующий фотокиноотделом Д. И. Лещенко писал о том, что «картина обещает быть исключительно интересной по своему содержанию и агитационному значению»***, но, к сожалению, для нее остро не хватало пленки.

И все-таки начало экранной кинопублицистики, рассказывающей о советском Востоке, относится к 1920 году, году окончания гражданской войны. Хроникеры Москвы и Петрограда входили в кавказские города и селения вместе с боевыми порядками красных войск, ехали в Туркестан с первыми мирными эшелонами. Дехкане Бухары и скотоводы Закаспия, иртышские рыбаки и нефтяники Апшерона с уважением встречали «человека с киноаппаратом», посланца революционной России.

Одной из первых страниц кинолетописи пробуждающейся Азии стал пятичастевый фильм «Съезд народов Востока в Баку», снятый в августе — сентябре 1920 года****. Самый съезд этот был своеобразным продолжением II конгресса Коминтерна, состоявшегося тем летом в Петрограде и Москве. В Баку, где собрался цвет коммунистического Востока, приехали Бела Кун, Джон Рид, Томас Квелч и другие делегаты конгресса. Съезд

* ЦГАОР, ф. 1252, оп. 1, ед. хр. 92, л. 1—1 об.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 215—216.
*** Сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», М., «Искусство», 1963, стр. 20.
**** ЦГАКФД, киноотдел, 1—12916.

стал демонстрацией единения трудящихся Европы и Азии. Лучшими кадрами документального фильма о нем явились эпизоды открытия в Баку памятника Карлу Марксу, яркие, праздничные шествия по улицам города. Сильным, волнующим кинореквиемом стала съемка похорон в столице Азербайджана останков двадцати шести комиссаров Бакинской коммуны, расстрелянных англичанами в 1918 году.

Современный зритель знает эту хронику по недавнему фильму «Знамя над миром», сделанному на ЦСДФ (сценарий С. Зенина и А. Новогрудского, режиссер Л. Махнач). Бакинские съемки 1920 года принадлежат операторам Е. Михелевичу и Н. Козловскому, работавшим от Петроградского кинокомитета*. Фильм «Съезд народов Востока в Баку» видел в Петрограде английский писатель-фантаст Герберт Уэллс. В качестве сувенира он увез ленту в Англию**. Так что картина о бакинском съезде стала, по всей вероятности, первым кинопроизведением о советском Востоке, которое пересекло рубежи нашей страны.

В начале 20-х годов много снимал в советской и зарубежной Азии московский оператор М. Налетный. Он сопровождал советского полпреда в Афганистан и получил перед поездкой в Кабул специальный мандат, в котором говорилось: «По пути своего следования оператор Налетный в срочном порядке должен произвести военные киносъемки на основании отношения в Политуправление Туркфронта в Ташкенте и Бухреспублике»***. На копии этого документа, хранящейся в архиве, стоит дата — 29 июня, но не указан год. Однако можно с полной уверенностью утверждать, что речь идет о лете 1921 года, так как к июню 1920-го еще не могло быть упоминания о Бухарской Советской Республике (образовалась осенью 1920 года). А в начале 1922 года хроникер уже присылал в Москву отснятый материал, о чем свидетельствует краткая заметка, промелькнувшая в тогдашней прессе: «ВФКО получил из Афганистана от командированного туда оператора Налетного снимки — яркие картины из быта... На днях они будут демонстрироваться в кинотеатрах»****.

Лента Налетного, сохранившаяся в Красногорской фильмотеке, действительно дает наглядное представление о советской Бухаре и наших друзьях-афганцах. Отдельные ее эпизоды сняты в посольстве РСФСР в Кабуле и по содержанию близки знаменитым афганским очеркам Ларисы Рейснер.

Если месяцы гражданской войны называли в Наркоминделе в шутку «афганским периодом» нашей дипломатии, ибо Афганистан был единст-

* Г. И. Перегонцева. Кинолетопись о съезде народов Востока в Баку.— «Советские архивы», 1968, № 5, стр. 107—108.
** Герберт Уэллс. Россия во мгле, М., Госполитиздат, 1958, стр. 45—47.
*** ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 14, ед. хр. 3, л. 159.
**** «Экран. Вестник театра, искусства, кино, спорта», 1922, № 22, 21—28 февраля, стр. 11.

венной страной, поддерживавшей с РСФСР отношения, то уже в начале двадцатых годов наш дипломатический фронт укрепился и расширился, особенно на Востоке. Это немедленно отразилось в хронике: петроградские хроникеры в 1923 году снимали приезд в нашу страну персидского посольства и делегации Японии*.

На Кавказе и в Средней Азии на смену военным сюжетам (бои, вступления красных войск в города, вручения знамен отличившимся полкам) приходят мирные съемки, операторы как бы меняют шинель и буденовку на рабочую спецовку. Например, Северо-Западное областное фотокиноуправление («Севзапкино») посылает своих хроникеров из Петрограда в Закавказье — снимать фильмы об азербайджанских хлопковых плантациях, о борьбе с саранчой, о культурных достижениях Закавказской Федерации**.

Одним из показателей быстрого культурного прогресса социалистического Закавказья было начало здесь собственного кинопроизводства. Так же как и в России, оно начиналось с хроники. Бесхитростно, просто, но с большой заинтересованностью о первых шагах азербайджанского кинематографа в 1921 году рассказал один из тогдашних бакинских журналов: «Наркомпрос на протяжении года ведет серьезные работы по созданию в Азербайджане революционного кинематографа по преимуществу в восточном стиле... На днях снята первая картина «Годовщина советского Азербайджана». Съемка происходила любительским старым аппаратом, в пасмурный день. Но все же картина получилась удовлетворительная, хотя некоторых торжеств не удалось снять вовремя... Наркомпрос ходатайствует перед Азревкомом о срочном отпуске кредита в 120 000 000 на организацию работ. Из Москвы выписывается профессиональный съемочный аппарат, так как достать его на Кавказе не оказалось возможным»***.

Два года спустя социалистическое Закавказье будет представлено на всесоюзном экране великолепным грузинским фильмом «Красные дьяволята» (режиссер И. Перестиани) и лентой «Арсен-разбойник»; накануне выхода в прокат будет к тому времени и азербайджанская картина «Легенда о девичьей башне».

Еще несколько лет должно было пройти до триумфального «плавания» эйзенштейновского «Броненосца «Потемкин» по всему миру, еще далеко было до волнующих просмотров «Чапаева» в республиканской Испании, когда в странах Азии потребность в советских фильмах, великий интерес к ним уже проявлялись со всей очевидностью. В Турции, Персии, Афганистане наши ленты пользовались неизменным успехом, их копии крутили, что называется, до полного износа. Советские хроникальные репортажи о IV конгрессе Коминтерна и праздновании пятой годовщины Октября были отправлены и в далекую Японию*.

Растущий авторитет Союза Советов, те симпатии, которыми он пользовался на Востоке, вызывали озлобленную реакцию в кругах британских «твердолобых». В мае 1923 года английское правительство выступило с провокационным требованием отозвать из Персии и Афганистана советских полпредов, ведущих якобы антибританскую пропаганду (ультиматум Керзона). Происками империалистов международная обстановка обострилась, наша страна была поставлена на грань войны.

В сложных, исключительно трудных условиях находилось весной и летом 1923 года советское представительство в Тегеране. Провокациям британских властей надо было противопоставить правдивую информацию о силе и могуществе Советского Союза. Вот характерный документ тех дней — письмо полпреда СССР в Персии Б. З. Шумяцкого заведующему агитпропом ЦК РКП(б) А. С. Бубнову от 19 июля 1923 года:

«Уважаемый товарищ Бубнов,

прошу организовать... доставку сюда, в Персию, наших новейших советских фильмов, особенно по вопросам нашего хозяйственного и военного строительства.

В связи с недавним англоультиматумом эти фильмы здесь особенно необходимы, чтобы чисто зрительно парализовать агитацию англоагентов о том, что СССР будто бы стоит накануне краха»**.

Восемь лет спустя автор этого письма Б. З. Шумяцкий станет во главе «Союзкино». Как видим, его понимание важности советских фильмов на Востоке складывалось в обстановке острой борьбы против империалистических вылазок.

Дальнейшую судьбу обращения полпредства СССР с просьбой о присылке кинокартин проследить пока не удается, но с полной уверенностью можно утверждать, что советские фильмы в Персии демонстрировались. Например. «Севзапкино» не позднее 1923 года показывало свои ленты на Тегеранской торгово-промышленной выставке, где они пользовались неизменным успехом. На той же выставке экспонировалась и наша кинематографическая техника (аппараты ГОЗ)...***

Будущая подробная история кино советского и зарубежного Востока безусловно посвятит несколько своих страниц крупнейшему общественному и культурному событию осени 1923 года — Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве. Развернутая на берегу Москвы-реки возле Крымского моста. эта выставка представляла в миниатюре всю нашу многонациональную страну. Павильон Туркестанской Республики, спроектированный известным

* ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 529. л. 14.
** ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 529, л. 8 об.
*** «Искусство» (Баку), 1921, № 1, стр. 43.

* ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 264, л. 43.
** ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 449, л. 63.
*** ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 529, л. 3 об.

зодчими А. В. Щусевым и Ф. О. Шехтелем, был здесь одним из самых крупных. Свои делегации и экспонаты прислали на выставку Турция, Персия, Афганистан, Япония и другие страны.

Советские и зарубежные участники выставки в специально построенном кинотеатре смотрели фильмы о работе тракторов, культурной пахоте, изготовлении плугов и другие. Научно-популярные ленты показывали и в общежитиях, где останавливались делегаты среднеазиатских и закавказских республик*.

Многонациональный городок на берегу Москвы-реки стал на несколько недель постоянным объектом съемки для многих хроникеров. Ему был посвящен специальный выпуск вертовской «Киноправды» (№ 17). Сюжет об открытии иностранного отдела, состоявшего преимущественно из павильонов стран зарубежного Востока, вошел в один из первых номеров «Госкинокалендаря» (сентябрь 1923 года)**.

Язык кино все больше и больше становился языком дружбы, сотрудничества, интернационализма.

---

* Центральный государственный архив народного хозяйства СССР, ф. 480, оп. 6, ед. хр. 422, л.л. 314, 326.

** ЦГАКФД, киноотдел, 1—11646; 1—11865.

●

31 декабря, за несколько часов до начала нового 1923 года Владимир Ильич Ленин продиктовал слова, явившиеся точным научным прогнозом на последующие десятилетия: «Завтрашний день во всемирной истории будет именно таким днем, когда окончательно проснутся пробужденные угнетенные империализмом народы и когда начнется решительный долгий и тяжелый бой за их освобождение»*.

Пробужденные народы Азии и Африки решительно становятся сегодня творцами своих судеб, все глубже влияют на ход мировой истории. Без их достижений уже нельзя представить себе науки и культуры современного человечества. Кинематограф древних континентов органически входит в сокровищницу высоких образцов мирового искусства. Об этом в полный голос говорит кинофестиваль в Ташкенте. И сегодня, накануне открытия этого традиционного интернационального праздника, мы еще и еще раз вспоминаем времена, когда молодое экранное искусство пробуждающихся народов только начиналось, мысленно прослеживаем весь его путь.

Путь сложный, поучительный и прекрасный...

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 362.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

В настоящее время киностудия «Узбекфильм» ежегодно выпускает 5 полнометражных художественных кинокартин, 3 мультфильма, 2 телевизионных фильма. Планируется, что через несколько лет студия «Узбекфильм» будет снимать по 8 художественных кинокартин в год. К 1975 году намечается производить ежегодно 10 полнометражных телевизионных фильмов. Сейчас узбекские кинематографисты на натурных площадках и в павильонах студии снимают несколько новых фильмов. Мы расскажем о двух из них.

В ГОЛОДНОЙ СТЕПИ ВЕДУТСЯ НАТУРНЫЕ СЪЕМКИ фильма «Под палящим солнцем», рассказывающего о жизни и труде узбекских хлопкоробов. В центре картины образ старого крестьянина Ярмата-ата. Потомственный хлопкороб, герой труда, человек всеми уважаемый в Голодной степи, он добровольно покидает богатый колхоз и вместе с детьми и внуками переселяется на новое место, чтобы помочь поднять отстающее хозяйство, вдохнуть веру в людей, своих новых односельчан.

Долгие месяцы труда и нелегких испытаний увенчались успехом. Окреп совхоз, его окружили молодые сады и богатые поля хлопка. Кажется, можно передохнуть, пожить спокойно. Но старый Ярмат-ата снова собирается в дорогу. «Попил воды из Сыр-Дарьи, хочу попробовать аму-дарьинской». Он не может и не хочет жить в покое, в безмятежном благополучии. Хочет вновь трудом и испытаниями отогнать от себя старость, ведь «когда дом построен и все цветет, хозяин умирает», считает Ярмат-ата.

Кинодраматург Ф. Ходжаев, написавший этот сценарий при участии А. Галича, встречал своих будущих киногероев в журналистских командировках. Документальные очерки легли в основу киносценария. Фильм «Под палящим солнцем» ставит режиссер А. Хачатуров. Оператор А. Исраилов. Главные роли исполняют Н. Рахимов (Ярмат-ата), Р. Хамраев (Арсланов), Т. Реджиметов (Шариф), Х. Уморов (Расулев), Т. Фахритдинова (Рисолат) и другие.

●

ПОСТАНОВКУ НОВОГО ФИЛЬМА «Интеграл» осуществляет автор сценария и режиссер Хаджи Ахмедов. В сценарии, построенном на камерной, психологической основе, рассказывается о том, как случайная встреча в купе вагона помогла попутчикам разобраться в самих себе и по-иному оценить друг друга.

Об руку с вьетнамскими воинами

В огне боев за национальную независимость родилось документальное кино Вьетнама. Изо дня в день ведут кинолетопись справедливой борьбы своего народа вьетнамские кинооператоры. Студия документальных фильмов в Ханое уже подготовила более 850 картин, многие ленты созданы на киностудии «Армия». Набирают силы возникшие в последние годы две киностудии в освобожденных районах Южного Вьетнама — «Освобождение» и «Армия освобождения».

Советские документалисты Олег Арцеулов, Владимир Коморов, Иван Галин не так давно снимали в Демократической Республике Вьетнам.

Их фильмы «Меконг в огне», «Репортаж из Северного Вьетнама», «Трагедия и подвиг народа», «Необъявленная война» с интересом и волнением были встречены широкой общественностью.

Наш корреспондент обратился к О. Арцеулову и И. Галину с просьбой рассказать читателям журнала о своей поездке в Демократическую Республику Вьетнам, о проделанной там работе, о встречах с героями освободительной войны.

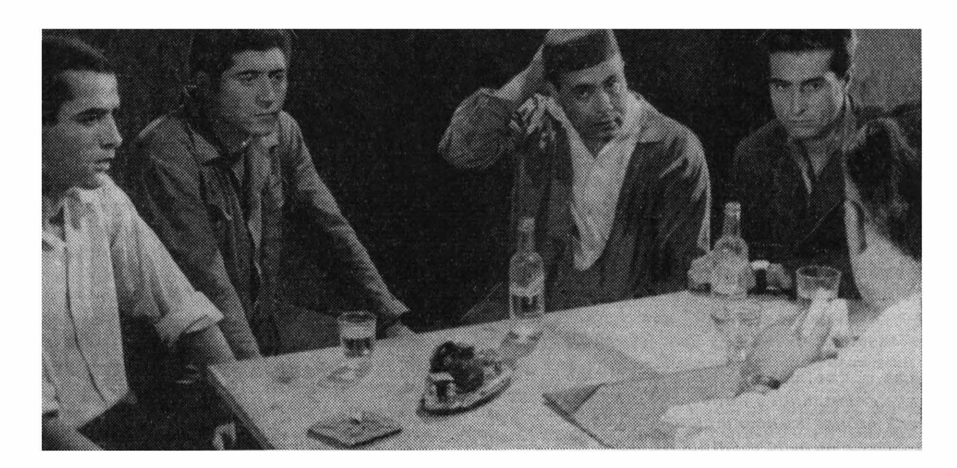
Рассказывает ОЛЕГ АРЦЕУЛОВ:

— Естественно, что прежде чем начать снимать, нам хотелось увидеть на экране хронику, снятую самими вьетнамцами. Ведь мы были первыми советскими кинооператорами, которым предстояло снимать Вьетнам, борющийся против империалистической агрессии США. Все было ново, все непривычно. Посмотрели вьетнамскую хронику. Она производит неотразимое впечатление. Многое просто узнали впервые. Увидели, например, как перевозят грузы — ведь железные дороги разрушены. Сначала — на грузовиках, потом вьетнамцы снимают с машин автомобильные баллоны и на диски надевают что-то вроде железнодорожных колес, и такие самодельные грузовики-вагоны в тех местах, где сохранились железнодорожные пути, идут по рельсам...

Среди всего, что увидели на экране во Вьетнаме, совершенно явно выделялись работы оператора Кьеу-Тхам. Это мастер высшего класса — со своим видением мира, со своей манерой, оператор лирического, поэтического плана. Запомнилась его картина о рыбаках в заливе озера Халонг. Начинается фильм: мирная, тихая ночь, темнота, видно только, как качаются фонари и их отражение в воде. И тут же война — налеты, бомбежка... Все это представлено в удивительном ритме древнего вьетнамского искусства — неторопливом, медленном, гармоничном... Мы очень хотели встретиться с автором этой ленты, но нам сказали, что он в зоне «Д» — на границе. Так и не увиделись.

На одном из Московских международных кинофестивалей картина этого оператора «У ворот ветра» получила первую премию. Очевидно, не меня одного поразило его отношение к снимаемому. Радостно, что находится художник, который умеет посмотреть на событие как бы с расстояния, увидеть его крупно, соотнести с другими событиями, увидеть во времени и в развитии. Как, например, у Владислава Микоши в его севастопольских съемках, когда

ТУНИС



«Рассвет»

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

«Чужой в городе»

ТУРЦИЯ

события через удачно найденные частности как бы укрупнялись, обобщались. Я никогда не забуду его рассказа о том, как ночью от взрыва в номере гостиницы по стенам и полу разметало лепестки маков, принесенных накануне, и все словно окрасилось кровью. В этих эпизодах проступал какой-то второй план привычных уже будней войны.

Нас поразили во Вьетнаме удивительная стойкость и жизнелюбие народа. В дни самых усиленных налетов (по 37 за сутки), с жертвами, пожарами, рикши везут раненых. И тут же люди покупают цветы. Масса цветов. Цветы покупали не как предмет роскоши, не к празднику или торжественной дате, а просто из присущей вьетнамцам потребности в прекрасном, более сильной, чем сама смерть.

В своей картине мы и хотели показать, что война превратилась для народа в будни, стала его боевым образом жизни, что народ этот победить нельзя.

Надо сказать, что вьетнамская война очень необычна, как бы это сказать точнее, по скоростям, снимать ее невероятно трудно. Только услышал в небе гул самолета, а снимать уже нечего: машина пронеслась мимо, опередив свой звук.

Одной из трудностей оказался цвет. Когда я начал снимать, мне показалось, что все выглядит уж очень красиво. А избыточная красивость как-то здесь неуместна. Например, горит деревня на фоне вечернего неба, языки пламени, пальмы... Что же делать? Потом я постарался этот «недостаток» превратить в своего союзника, сделать его изобразительным ключом фильма. Цвет помог мне подчеркнуть удивительную несовместимость красоты этой земли и того ужаса, что на ней творится. И еще — резкий контраст темпа вьетнамской жизни в минуты затишья — медленного, размеренного — и остервенелости агрессора, который, врываясь, ломает гармонию и красоту окружающего мира. И сквозь все — будни, будни народа, вынужденного жить под огнем. Я снял, например, мастерскую по выделыванию из обломков самолетов расчесок, булавок, ламп. Разве можно сломить такой народ?

Запомнилась одна встреча. Мы дежурили на ракетной позиции, чтобы снять боевую установку в действии. Рядом находился и вьетнамский оператор. Мы его не знали. Он был не с хроники, а с военной киностудии. Провели здесь, по существу, целый день — разговаривали с солдатами, отлаживали аппаратуру. Он увидел, что у нас есть лейкопластырь, которым заматываются коробки. Попросил. Мы отмотали ему, он снял рубашку и стал заклеивать этим пластырем раны. Оказывается, несколько дней назад во время съемок он попал под шариковую бомбу. Ему, что называется, повезло — шарики прошлись по касательной, исполосовав кожу, но не причинив, к счастью, какого-либо серьезного вреда.

На ракетной установке все было будничным. Тут же гуляли куры, которых разводят ракетчики, растет капуста, рис — словом свое натуральное хозяйство. Война долгая, длинная, а жить надо. Только вот кружки у солдат оказались с дырками — их прошили шариковые бомбы.

Эти шариковые бомбочки — одно из самых гнусных изобретений американских разбойников и палачей.

В маленькой бомбочке около трехсот шестидесяти шариков. Что-то вроде шарикоподшипников, запаянных в ломкий корпус. Когда бомба ударяется о землю, содержимое ее разлетается в разные стороны со страшной силой. Шарики уложены в контейнер в виде горохового стручка, только крупнее, конечно. Он раскрывается и рассеивает стальные горошины. Поле поражения колоссально. И взрывается эта бомбочка на высоте полутора-двух метров от земли — то есть на высоте роста человека. Американцы, чтобы оправдать себя, утверждают, что изобрели эти бомбы японцы. Но применили-то они, американцы. Из бомбовых контейнеров население делает корыта — купают в них детей, стирают, кормят скот. Вот это обстоятельство поражало нас более всего. Или, например, я

видел соревнования — первенство Ханоя по теннису. На корте индивидуальные убежища — врытые в землю. Только начали играть — налет. Попрятались, закрылись крышками. Самолеты сбросили где-то совсем недалеко бомбы. Осколками посекло зелень, ветками завалило корты. Кончился налет — тут же убрали ветки, расчистили площадку и продолжали первенство как ни в чем не бывало.

Что характерно для вьетнамских фильмов — в них превалирует показ вот этой будничности войны. Думаю, что происходит это от желания не выставлять напоказ свои страдания. Они снимают и жестокую хронику, саму войну. Сошлюсь хотя бы на тот материал, который они дали в фильм Йориса Ивенса «17-я параллель» — мать оплакивает убитых детей — длинный, на крупных планах страшный кусок. Такая кинохроника когда-нибудь понадобится комиссии по расследованию американских преступлений во Вьетнаме.

Мне пришлось снимать детский праздник в Чинтхо. Я раздал детям цветные карандаши, бумагу и попросил их нарисовать что-нибудь. Девочки, все без исключения, нарисовали «мир» — домики, цветы, солнце. Мальчики — «войну» — самолеты, парашютисты, взрывы. А один парнишка, застыв над чистым листком бумаги, не нарисовал ничего. Я справился, умеет ли рисовать этот малыш. Умеет, пояснили мне. Но у него два дня назад погибли родители. Я так и снял этого мальчика с листом чистой бумаги и этим кадром закончил эпизод детского праздника в Чинтхо.

Рассказывает ИВАН ГАЛИН:

— Впервые я почувствовал войну, когда мы ночью подлетали к Ханою. Взрывов сверху, с самолета, не слышно — видны только вспышки. Это жутко.

В столице Лаоса Вьентяне самолет стоял около часа, и один из наших попутчиков — как мне показалось, японец — тут же бросился снимать все, что ни попадало в поле зрения его объектива: влево — вправо. Без остановки, без передышки. При регистрации билетов разговорились. На плохом английском языке он объяснил, что он японский инженер. Но затем оказалось, что он был профессиональным документалистом и снимал фильм о Вьетнаме. Это выяснилось на следующий же день в гостинице Ханоя, где он появился в группе японских кинохроникеров. Потом наши съемочные пути-дороги разошлись. И лишь на кинофестивале в Лейпциге встретились уже наши фильмы: мой «Необъявленная война» и его — «Вьетнам».

Мы попросили наших вьетнамских коллег показать несколько своих фильмов, дать возможность поговорить с операторами, рассказать им о том, что мы хотели снять сами.

При встрече с вьетнамскими товарищами я сказал, что приезд советских кинодокументалистов является хорошим предзнаменованием. Выдающемуся советскому кинематографисту Роману Лазаревичу Кармену удалось присутствовать при знаменательном для Вьетнама событии — он снял уход последних французских колонизаторов. Мне хотелось, продолжал я, присутствовать при другом событии — прекращении бомбардировок Северного Вьетнама. Хозяева вежливо улыбнулись, не очень, очевидно, надеясь на то, что я стану свидетелем этого. Но тем не менее ровно через три месяца бомбардировки прекратились, и на следующий день мы улетели на Родину. Сейчас человечество знает, как коварно, как преступно нарушил президент Никсон данные тогда под давлением ширящихся антивоенных протестов и в США и во всем мире торжественные обязательства.

Директор студии, о которой я рассказываю, проходил в свое время стажировку в Москве, на ЦСДФ, и встретил нас, как старых знакомых. Самым серьезным осложнением оказалось вроде бы будничное дело, где хранить пленку? Это на первый взгляд незначительное обстоятельство в стране, где влажность 98 процентов и порой 60 градусов жары в тени, вырастает в нешуточную проблему. А ведь ту же трудность каждый день приходится разре-

шать и нашим товарищам — вьетнамским операторам, которые в данном случае всячески стремились нам помочь, дружески старались облегчить нашу работу.

Осталась в памяти встреча с одним киномехаником. По временам гражданской войны мы знаем, что такое агитпоезда, какое мужество требовалось от людей, которые в них работали, «крутили» кино, читали лекции, стихи, разыгрывали агитспектакли. С таким агитпоездом во вьетнамском варианте мы и столкнулись. Парнишка ехал на велосипеде, весь обвешанный свертками, коробками, банками, узлами. На велосипеде он вез буквально все — кинопроекционный аппарат, электродвижок, свернутый экран, пяток фильмов на узкой пленке. Паренек перетаскивал на себе целый кинотеатр. Он передвигался ночью из деревни в деревню, из части в часть — сегодня у крестьян, завтра на зенитной установке, послезавтра у дорожников, которые восстанавливают разбомбленный участок пути, на следующий день на границе.

Такая встреча коренным образом повлияла на наше восприятие окружающего, на наше отношение к тому, что мы делали сами. Этот парнишка стал как бы связующим звеном между тем, что было близко и дорого нам в нашей истории, и тем, что свершалось здесь, на вьетнамской земле.

Следующая встреча произошла в так называемой четвертой зоне, где мы снимали налеты американцев, массированные бомбардировки, где уже полностью приобщились к тому, что для вьетнамских операторов было буднями. Здесь мы встретили двух операторов на велосипедах. У них были портативные камеры, запас пленки и все необходимое. В чем-то я даже позавидовал им. Вьетнамские хроникеры были вольны в своих действиях: они могли где угодно снимать. У нас, к сожалению, такой свободы действий не было: сопровождающие пуще всего боялись, как бы с нами чего не случилось.

...Интересно, что, несмотря на бушевавшую войну, вьетнамские операторы снимали фильм о том... как орошать рис. Война, кругом рвутся бомбы, сбивают американские самолеты, гибнут люди, и тут же — фильм о том, как орошать рис... Они должны были рассказать о последних методах орошения, показать передовиков выращивания риса. Вместе с героями своего фильма они прятались, когда начинался налет, и вместе с ними выходили из укрытия на работу.

Много лент мне удалось посмотреть на киностудии. Особенно запомнился фильм, в котором показано применение американцами при бомбардировках Северного Вьетнама напалма, ядохимикатов, шариковых бомб. Это очень страшный фильм. Для того, чтобы пересказать его, не хватает слов. Гибнет все вокруг — птицы, животные, растения. Человек беззащитен перед этим адом. Смерть наступает либо моментально, либо надолго растягивая нечеловеческие мучения. Вероятно, эти кадры снимались после того как прекращался налет, оседали ядохимикаты и можно было выйти из укрытия. И все равно это подвиг — то, что это снято.

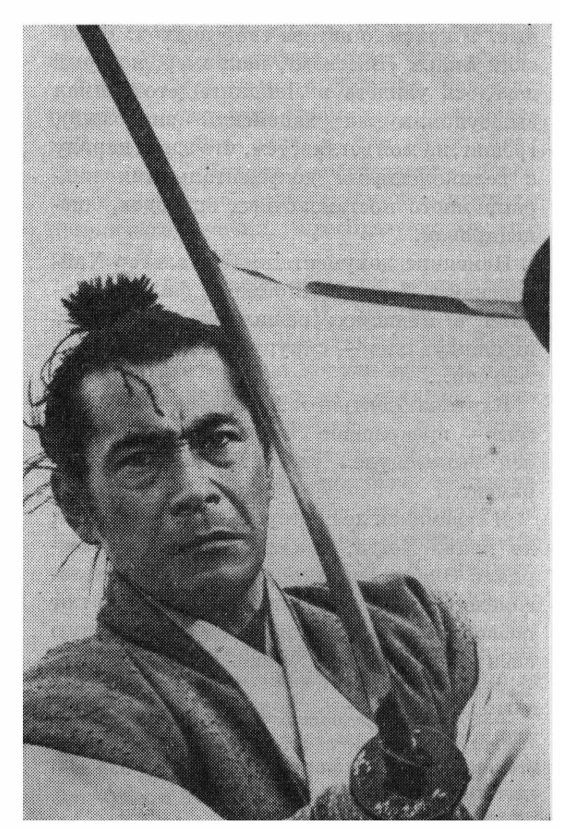
Позже мы прошли вдоль границы Лаоса и Камбоджи. Здесь агрессия развертывалась особенно напористо, зверски, и я по-настоящему понял, как трудно работать вьетнамским кинооператорам. Я уже не говорю о том, что жара валит с ног, влажность лишает сил,— главное это то, что все операции в основном происходят ночью. Характерно, например, что мне не разрешили снимать до тех пор, пока я не перекрасил все блестящие предметы на кинокамере. Почему? Да потому, что самолеты, несущие напалмовые бомбы, высматривают цель сверху.

Да, много трудностей приходится преодолевать вьетнамским кинооператорам. Кроме тех, о которых уже рассказано, есть и такая: непроявленный материал, например, приходится хранить по два-три месяца, ибо связь с киностудией очень затруднена. Приходится идти пешком, а весь груз тащить на себе. И только в некоторых районах можно сесть на велосипед. Мы почувствовали, что это такое, на своем опыте.

«Завод рабов»



«Токийская олимпиада»



«Восставшие»

ФИЛЬМЫ СТРАН АЗИИ И АФРИКИ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

Для того чтобы снять сбитый самолет, надо было проехать на велосипеде километров восемнадцать. И километров десять пройти пешком. Эта дорога запомнилась нам на всю жизнь. Особенно путь обратно. Жара, усталость, сырость, да еще непривычка к таким кроссам...

Во Вьетнаме очень мало операторов, и они все время в работе, в разъездах. На студии редко увидишь одного оператора, а уж двух сразу встретить почти невозможно. Хотя мы встретили. Но на следующий день один из них уже лег в госпиталь. Не от ран, нет. Он был настолько истощен, что эта профилактическая мера была просто необходима. Здесь в госпиталь попадает почти каждый вернувшийся со съемок.

— Приходилось ли вам видеть фильмы о Вьетнаме, снятые кинематографистами других стран?

И. Галин. Конечно. Они очень разные. У каждого автора свой подход. Японский фильм «Вьетнам», например, который довелось увидеть в Лейпциге (его снимал вышеупомянутый ханойский знакомый), грешит, на мой взгляд, тем, что здесь наряду с великолепными документальными кадрами много постановочных эпизодов, инсценировок.

Немецкие документалисты Вальтер Хайновский и Герхард Шойман в фильме «Пилоты в пижамах» решили задачу очень индивидуально — скрупулезно, исследовательски...

Картина Сантьяго Альвареса — «79 весен» — прекрасная, гневная картина. В ней выплеснулся чисто кубинский темперамент...

Я стремился не повторять тех, кто снимал до меня. Когда, скажем, увидел в материале Олега Арцеулова девушку на велосипеде с ружьем за спиной, то уже не мог позволить себе воспроизвести аналогичную сцену — хотя она очень типична для Вьетнама.

— Значит, несмотря ни на какие трудности, тяготы, сложности, во Вьетнаме ведется своя кинолетопись, фиксирующая примеры народного мужества, разоблачающая варварство американцев?

И. Галин. В моем первом фильме о Вьетнаме «Трагедия и подвиг народа» есть такие слова: «Это делают те, кто сам судил фашизм в Нюрнберге». Когда я посмотрел американскую хронику во Вьетнаме, я был так потрясен, что сознательно начал свой фильм так: солдаты-каратели идут по земле Вьетнама, жгут, убивают под фашистский марш. Во Вьетнаме я увидел воочию, что фашизм повторяется, возродившись в американском варианте. Снятое американцами ужасающее варварство — документ, обличающий вне зависимости от стремлений снимавшего. Ведь вряд ли те, кто запечатлел на фото события в Сонгми, рассчитывали использовать свои кадры в целях обличения, разоблачения преступлений. Но добавлю характерную деталь: впервые за время войны американцам стало трудно снимать во Вьетнаме своих солдат. Солдаты не хотят сниматься. Преступники не желают оставлять следов.

Я покидал Демократическую Республику Вьетнам с чувством необычайной взволнованности и удовлетворения. Меня переполняла радость от сознания, что мы, советские документалисты и наши вьетнамские коллеги, шли рука об руку в одном большом благородном деле — создании кинолетописи героической национально-освободительной борьбы вьетнамского народа против американских агрессоров.

●

Значение работы наших вьетнамских коллег грандиозно. Они несут миру правду, рассказывают другим народам, стремящимся к освобождению от колониального угнетения, как слабеют силы империализма и на что способны те, кто защищает свою независимость и свободу. Своими лентами они возвещают о всех преступлениях, творимых на их земле американской военщиной. Возвещают, чтобы поднять в мировой общественности дух протеста, чтобы не забыли, не успокоились, не простили.

Фильм возвращается в строй

13 апреля 1970 года в московском кинотеатре «Художественный» состоялась премьера документального фильма Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» (в возобновленном варианте). Выдающееся произведение советской и мировой киноклассики было возвращено на современный экран группой режиссеров Центральной студии документальных фильмов И. Копалиным, Е. Вертовой-Свиловой и С. Пумпянской.

Среди почетных гостей, приглашенных кинематографистами на премьеру, была член КПСС с апреля 1917 года Маргарита Васильевна Фофанова, в чьей петроградской квартире на Выборгской стороне В. И. Ленин скрывался в период своего последнего подполья. Миллионы кинозрителей знают этот эпизод жизни вождя революции по фильму «Ленин в Октябре».

М. В. Фофанова

«Три песни о Ленине»

Возвращение на современный экран фильма «Три песни о Ленине» — событие весьма примечательное, радующее, ибо в картине этой сделана удачная попытка выразить средствами кино великую созидательную сущность ленинизма. Немного можно назвать кинопроизведений, показывающих нашу эпоху так ярко, убедительно. Очень хорошо, что в титрах фильма и его дикторском тексте использованы народные легенды и песни о Ленине. Восприятие народа, его правдивое отношение к жизни органически вошли в содержание картины.

До недавней премьеры «Трех песен о Ленине» я не могла с уверенностью сказать, видела ли я фильм раньше, еще в тридцатые годы. Теперь припоминаю: видела, конечно. С тех пор и запомнился мне экранный образ узбекской женщины-колхозницы, сбросившей чадру и сделавшей уверенный шаг в новую, богатую яркими красками жизнь.

Вертовская картина как бы возвращает нас в творческую, наполненную трудом и учебой атмосферу первых пятилеток — когда весь народ от мала до велика стремился овладеть знаниями. То было молодое, динамичное время, время начала невиданных строек, переворота целых пластов старого быта и рождения новых отношений.

Фильм «Три песни о Ленине» навсегда останется свидетельством той незабываемой поры. Его сила в том, что образ Владимира Ильича воссоздается здесь через умение передать глубинную природу ленинского учения, преобразующего мир на наших глазах.

Пожалуй, никто не был так чуток и взыскателен к образу В. И. Ленина в искусстве, как Надежда Константиновна Крупская. Помнится, мы ходили вместе с ней в вахтанговский театр на репетицию спектакля «Человек с ружьем». Не скрою, для нее, да и для меня тоже, это было нелегкое испытание. Нужно было убеждать режиссера и актера отказаться от излишне быстрых и резких движений, которые вовсе не были характерны для В. И. Ленина. С нами не соглашались, ссылались на документальное кино — смотрите, мол, каким был Владимир Ильич. А на тогдашних просмотрах исторических документальных съемок все движения действительно были слишком отрывочны, убыстрены. Дело тут было в разнице скоростей движения пленки в старых и новых проекционных аппаратах.









«Три песни о Ленине»

В вертовском фильме портретная характеристика Владимира Ильича через кинодокументы занимает немного места и выполнена с большим вкусом, с большим чувством меры. Главный упор, повторяю, делается не на нее, а на то, как живут и воплощаются основные ленинские идеи. Путь для художника верный.

Характерно, что руководимая Вертовым кинокамера ведет нас туда, где наиболее ясно и зримо рождается то новое, что было предсказано и начато Лениным. Крупным, смело взятым масштабом отличается этот фильм. Кажется, самый экран раздвигает узкие свои рамки, когда возникают на нем мощные бастионы Днепрогэса или величественная, уходящая до самого горизонта панорама Магнитостроя. В ритме картины чувствуешь биение горячей крови художника — участника событий.

Невольно приходит сравнение с поэзией Маяковского, с его пониманием Ленина. Сказав однажды, что Ленин и партия — близнецы-братья, Маяковский выразил образно самую суть жизни Ленина. Вот и Вертов в лучших своих кадрах сродни Маяковскому. И, конечно, не случайно эти два художника относились друг к другу с большим уважением и симпатией.

«Я полюбил Маяковского сразу, без колебаний»,— писал Вертов. Маяковский печатал Вертова в своем журнале «ЛЕФ».

С Вертовым я, к сожалению, не была знакома, а с Маяковским мне пришлось вместе работать. Я была членом коллегии Наркомзема, проводила совместно с Главполитпросветом посевные кампании в 1920 и 1921 годах. А Владимир Владимирович делал нам о посевной «окна» наподобие «Окон РОСТА». Помню, в апреле 1920 года, когда отмечалось пятидесятилетие Владимира Ильича, я пришла в Дом печати, где должен был выступать Маяковский. Мне хотелось услышать, как именно Маяковский, отношение к которому в партийных кругах было в то время сложным, от-

«Три песни о Ленине»

кликнется на пятидесятилетний юбилей В. И. Ленина. Когда ему дали слово, он, заглядывая в небольшой листочек-черновик, вырванный из записной книжки, прочел стихотворение о Ленине. Прекрасно читал, и стихи были великолепные. Они потрясли аудиторию. Потом я подошла к Маяковскому и попросила: отдайте листочек со стихотворением мне, ведь потеряете. А он — нет, не потеряю. Так и не отдал. Через несколько дней встречаемся, и он мне говорит:

— Вы были правы. Потерял я свой листочек.

Но все-таки стихотворение о пятидесятилетии В. И. Ленина в Полном собрании сочинений Маяковского есть, публикуется по другому черновому автографу. Вот и фильм Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» не пропал, восстановлен руками учеников и сотрудников режиссера. Понимаю, конечно, что здесь простое совпадение судеб произведений, но и оно по-своему характерно.

В «Трех песнях о Ленине» рассказ о новом человеке — это прежде всего рассказ о советской женщине, в чьей биографии наиболее ярко проявилась сущность нового строя. Я уже говорила о том, что образ женщины-колхозницы из среднеазиатской республики запомнился мне на долгие годы. Вчерашняя раба, опутанная паутиной предрассудков, она через ленинскую правду приобщается к культуре, оказывается способной осмыслить сложнейшие общественные явления. Впечатление большой силы и большой искренности оставляют русская женщина — председатель колхоза и украинка бетонщица с Днепростроя, которые с экрана обращаются прямо к зрителю с взволнованными, проникновенными словами о своей жизни.

Слушаешь их и понимаешь: сам народ познает себя, свое великое место в истории. Живой, конкретный образ новой женщины — пожалуй, лучшие эпизоды фильма. Так, как выражают себя и свое время его героини, не сможет, конечно, сыграть ни одна актриса, не сможет поставить ни один режиссер игрового кино. Тут сама жизнь, живая, неприукрашенная.

Отдельно хочу сказать о песне второй из «Трех песен о Ленине». Она целиком посвящена прощанию народа с Лениным в скорбном, морозном январе 1924 года. Хорошо помню эти трудные дни — костры на улицах, затянутые траурным крепом люстры Колонного зала. В последние годы мне ни разу не приходилось видеть такой полной съемки. Хотя, конечно, и в вертовский фильм вошло далеко не все. Например, хорошо помню, что были кадры, запечатлевшие в почетном карауле делегацию Петроградской партийной организации. Но и то, что есть в картине, глубоко волнует.

Снова и снова вглядываюсь я в черты лица Надежды Константиновны, стоящей у гроба Ильича. Какая великая скорбь, но вместе с тем и какая великая сила в лице. Вот она отворачивается от киноаппарата, кутается в теплый пуховый платок. А я-то знаю, что это не ее платок, что у нее такого платка никогда не было. Кто-то из товарищей накинул ей свой платок на плечи.

Трудно об этом рассказывать...

В общем, возобновление такого фильма, новый выход его на экраны — большое дело.

Хотелось бы только поставить вопрос о его прокате. Премьера «Трех песен о Ленине» состоялась еще в апреле, но что-то не видно, чтобы он часто шел в кинотеатрах. Даже в Москве его показывают мало. Я не специалист в области кино, но мне кажется, что «Три песни о Ленине» лучше многих фильмов на ленинскую тему и заслуживают более широкого показа.

Важность, массовость хорошего кино неоспорима. Владимир Ильич все время напоминал об этом. Я помню, как он говорил: радио и кино — вот что нам нужно и как можно скорей. Их можно использовать для убыстрения учебы, для лучшего усвоения курса в школе, на заводе и даже в университетах. Тем важнее нам сейчас следовать ленинской линии, добиваясь того, чтобы лучшие образцы нашего кино распространялись как можно шире, глубже проникали в сознание молодого поколения.

Новые фильмы

«Белое солнце пустыни»
«Адъютант его превосходительства»
«Раздумья о современнике»

Н. Хренов

Федор Сухов идет по пустыне

«Прослужил солдат двадцать пять лет, и отпустили его на все четыре стороны:

— Выслужил ты, солдат, свой срок, поди теперь, куда знаешь.

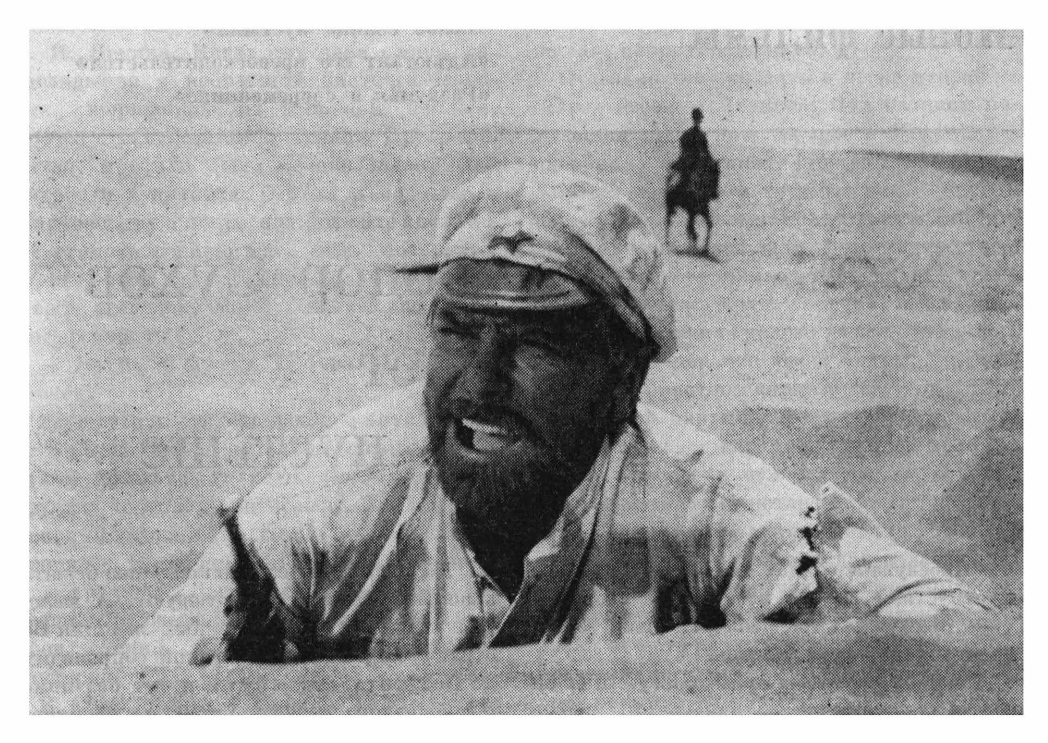
И пошел солдат в путь-дорогу. Шел он долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли...» — так начинается русская сказка о мудром и находчивом солдате. Так начинается фильм «Белое солнце пустыни».

Отвоевался в Красной Армии боец Федор Иваныч Сухов, и пошел он с Туркестанского фронта домой по бескрайней пустыне. Набрел служивый на пастуха Саида, закопанного по шею в песок байскими сатрапами. Откопал Сухов незнакомого человека, сделал доброе дело и снова подался в путь-дорогу к своей незабвенной Катерине Матвеевне, что на Волге под Самарой живет, каждый вечер у околицы своего нареченного поджидает.

Но не суждено Сухову жену вскорости увидеть. Повстречался ему отряд красноармейцев со славным их командиром Рахимовым. Бойцы только что отбили у басмача Черного Абдуллы женщин из его гарема. Абдулла со своей шайкой успел бежать, красные бойцы его преследуют. А между тем «первых освобожденных женщин Востока» надо бы под охраной сопроводить до Педжента, стало быть, и тут без помощи бывалого солдата никак не обойтись: «Восток — дело тонкое». Вот и отправляются в путь Зарина, Джамиля, Гюзель, Хафиза, Зухра, Лейла, Зульфия и Гюльчетай под командой Федора Иваныча, с ними еще несмышленый молоденький красноармеец Петруха, которого Рахимов дал Сухову в помощь...

Заработал механизм острого кинематографического сюжета. Разумеется, будут погони, преследования, неравные бои, нелегкая победа — все то, что мы привыкли видеть в вестерне. Желание провести сопоставление с вестерном, где некий ковбой обычно в едином лице воплощает идеал и творит справедливость собственными руками, возникает, может быть, еще и потому, что на экране хоть и не Дальний Запад, но по-своему экзотическая и удаленная от урбанистической цивилизации Средняя Азия первых лет Советской власти. Однако по мере развития сюжета мы утверждаемся в мысли, что авторов — сценаристов В. Ежова и Р. Ибрагимбекова, режиссера В. Мотыля — вдохновляет не стандарт

«БЕЛОЕ СОЛНЦЕ ПУСТЫНИ». Сценарий В. Ежова, Р. Ибрагимбекова. Постановка В. Мотыля. Оператор Э. Розовский. Художники В. Кострин, Б. Маневич. Композитор И. Шварц. Звукооператоры М. Лазарев, Г. Салье. Редакторы Л. Шмуглякова, В. Спицин. «Мосфильм», 1969.



«Белое солнце пустыни». Федор Сухов — А. Кузнецов

вестерна, а тот национальный русский характер, который отобразился еще в фольклоре и своими корнями глубоко уходит в нашу историю. Недаром припомнилась нам старая сказка. В Сухове много от того мудрого российского солдата, который и царя перехитрил, и попа надул, и злодея одолел. Но поскольку в трактовке своего героя авторы исходят из стародавних сказочных традиций, то и в сюжете картины, и в ее интонации появляются новые для приключенческого фильма элементы, без коих сказка не существует. Сказка предполагает целую серию неразрешимых ситуаций, непреодолимых препятствий —труднейших испытаний для неунывающего служивого. Сюжет фильма на том и строится. Русская сказка всегда была сильна иронией, сверкала остроумием. И это есть в фильме.

...Федор Иваныч помыться надумал перед дальней дорогой. Тут его и схватили дозорные Черного Абдуллы. «Тебя как: сразу прикончить или дать помучиться?» — вопрошает злыдень. «Лучше, конечно, помучиться»,— отвечает служивый и, извернувшись, в один момент вместе с вовремя подоспевшим Саидом сокрушает бандитскую нечисть.

...Враги не дремлют, а Сухов заснул. Как на грех, Абдулла нагрянул, к женам своим проник и уж хотел одну из них казни предать. Да в этот самый миг пробудившийся Сухов за спиной басмача появился — перехитрил. «Руки,— неторопливо скомандовал Федор Иваныч,— кинжал и пять шагов назад». Служивый и тут в победителях. Герой!

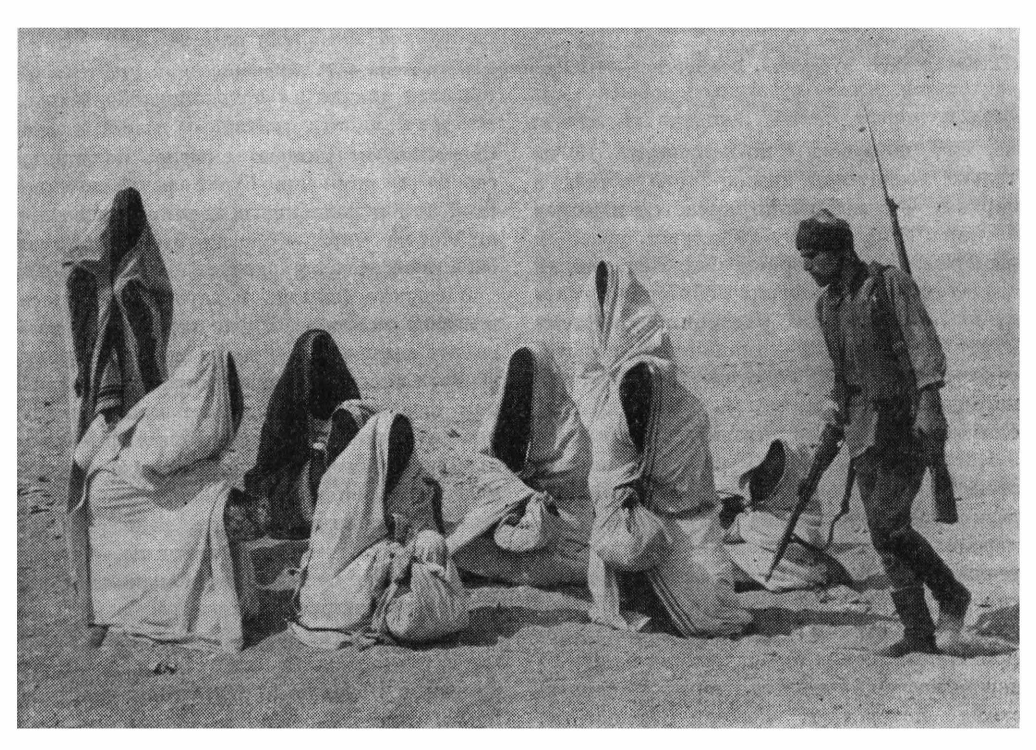
...Стоял на страже наивный парень Петруха, да отвлекся. Не заметил, как

подманил к себе Абдулла доверчивую Гюльчетай, убил ее, подлец безжалостный, и под ее паранджой предстал перед простодушным пареньком. Трогательно попросил влюбленный в Гюльчетай Петруха: открой, мол, личико,— а Черный Абдулла, лицо свое открыв, штыком беднягу заколол. Собрал свою банду злой разбойник, двинулся на Сухова, который перепуганным подопечным защитником остался. Однако и на сей раз в последний момент уходит наш герой от смерти подземным ходом и скрывается с бывшим гаремом (ныне «общежитие освобожденных женщин Востока») в порожней нефтяной цистерне на морском берегу. Скрылся? Ох, нет: ворог рядом, конец близок... Да только, как в сказке сказывается, солдатушка наш в воде не тонет, в огне не горит и в «медную трубу», то бишь в цистерну, не на свою погибель забрался. Близок конец благополучный: подоспеют друзья, с их помощью Федор Иваныч разобьет отряд Абдуллы, и сам Абдулла погибнет. Будут знать разбойники, как с русским солдатом тягаться.

И продолжает Федор Иваныч свой путь в родное село прямехонько через бескрайнюю пустыню. Может, еще какие преграды встанут на его дороженьке. Так ведь на то и дорога — не гладкий тротуар, понимать надо. И мы понимаем: долго ли, коротко ли, а дойдет до дому солдат. Дождется его «чистая лебедь» Катерина Матвеевна.

Как видно уже из этих перипетий (а в фильме их куда больше), авантюрная схема разработана лихо, приключения теснят друг друга и не дают зрителю передышки. Но рамки знакомой схемы раздвинуты неожиданно, умно и в общем умело — добрая сказка вместилась в них, переиначила

«Белое солнце пустыни»





«Белое солнце пустыни». Верещагин — П. Луспекаев, его жена — Р. Куркина

вестерн по-русски, по-нашенски. И не только солдатская сказка-байка вошла в картину — в ней обнаруживается и мотив былины. Рука об руку с Суховым, красным рыцарем, встают верный Саид, спасенный солдатом, и Верещагин, забубенная головушка,— очевидная вариация на тему «Трех богатырей», — традиционные русские герои очищают землю от Идолища поганого. Новый мотив — новые краски, они-то и играют в фильме.

Кстати, о красках в буквальном смысле этого слова. Фильм снят в цвете, его изобразительная стилистика являет собой намеренное смешение былого и былинного — реальные фактуры предстают в лубочной упрощенности композиции и цвета. Мир первичных стихий — желтые пески, морская синева, серые камни древних башен — перемежается бытовым, почти «островским» интерьером обители Верещагина. Смешение не лишено смысла: названный герой (о нем еще будет речь) покинет свой дом и погибнет в схватке, разыгравшейся на море,— бросит былое, обретет былинное. Сказку сделает былью.

В сюжете фильма, в характерах героев, в народном юморе, в духе народном установилась здесь связь приключенческого киножанра с истоками этого жанра в национальном фольклоре. Это имеет принципиальное значение. Это плодотворно: фольклорные традиции обогатили фильм. И не только как зрелище: крепче, явственнее, определеннее стало то главное, ради чего надобны приключенческие картины,— героическое начало не потерялось, как это порой бывало, в хитросплетениях фабулы.

Авторы многое попробовали в этой картине: прямые живописные аналогии-переклички с полотнами известных мастеров, песню современного поэта, остраненную не-

ожиданным исполнением, кадры-цитаты из других фильмов, включая морскую схватку из быковского «Айболита-66». Что-то при этом не получилось, и тогда возникал вопрос: к чему эти настойчивые реминисценции — неужели своего решения не могли найти? Но кое-что вышло интересно и привлекательно, и тогда приходил ответ на порожденный неудачами вопрос: авторы сознательно прибегали к приему пародии. Не к жанру пародии, а только как к приему: ничего похожего на «Лимонадного Джо» они создавать не стремились, низвергать пародируемое не хотели, смехом, разящим наповал, не смеялись. Они иронизировали над отдельными элементами традиционной схемы приключенческого фильма, порой не будучи в силах преодолеть схему. Что ж, хорошо, что хватило сил на иронию. Изменить геометрию жесткой конструкции известного сюжета вряд ли было возможно и вряд ли необходимо. А иллюзию существенных перемен ирония создает и служит важным дополнением к тому, что открыли авторы в фольклоре. Кроме того, подшучивание над собой и над жанром оборачивается на экране веселым карнавальным зрелищем, затейливым и любопытным. Укореняется в фильме остроумный живой диалог, который, в свою очередь, способствует решению немаловажной задачи — помогает преодолеть заданную разнородность центральных образов картины.

Три богатыря — Сухов, Саид и Верещагин — характерами ни в чем не схожи. И исполнители этих ролей играют каждый в своей особой манере.

А. Кузнецов порадовал многокрасочностью подлинно народного характера. Его Сухов хорош и по сказке и по правде. Актер уверенно держится на острой грани, где пересекается шутливое с серьезным. Закадровые монологи Сухова: «И являетесь вы ко мне, любезная Катерина Матвеевна, точно чистая лебедь... Вам зазря убиваться не советую — напрасное это занятие...» — и лиричны и забавны. Солдат он справный. Боец! И — открытая душа.

Молчаливый Саид — полная Сухову противоположность. С. Мишулин, исполняющий эту роль, точно и ровно играет одно — готовность прийти на помощь Сухову в критический момент. И на вопрос Федора Иваныча, откуда тот взялся, отвечает всегда одним словом: «Стреляли». Смешно — и тем жив герой на экране.

Реалистично, сочно и темпераментно сыграл Верещагина П. Луспекаев — одна из последних ролей в кино недавно скончавшегося актера. Образы Сухова и Саида статичны, в чем, учитывая особенности жанра, нет беды. А вот герой Луспекаева — человек возрождающийся, разбуженный правдой, за которую решает бороться. Таким он задуман, таким он воплощен, что, учитывая те же жанровые особенности, заслуга и авторов и актера.

●

Сейчас, когда пишется эта рецензия, «Белое солнце пустыни» демонстрируется на экранах. Фильм нравится зрителям, даже тем из них, которые отмечают его недостатки. Картина ведь вовсе не безупречна. От самоценных аттракционов авторы не удержались. Воплощение не всегда стало вровень с интересными и многообещающими сюжетными новациями. Но, что ни говорите, а когда Федор Иваныч Сухов ловко управляется с очередным противником и проделывает лихие трюки не так, как Юл Бриннер, а по-свойски, лукаво и простодушно,— это приятно смотреть. Давно пора потягаться с «Великолепной семеркой». В открытом бою. Средствами народного искусства — своим оружием. Вот эти возможности, пусть не во всем еще достойно реализованные, привлекают в рецензируемом фильме.

К. Щербаков

В ситуации детективной...

В литературе, в кинематографе в последнее время возрос интерес к детективу. Мы имеем в виду, разумеется, не те скороспелые ремесленные поделки, что множатся, как грибы после дождя, речь идет о серьезных творческих попытках шире обратиться к возможностям жанра, которые до сих пор нередко использовались весьма неполно, односторонне.

Может быть, особенно наглядно эта односторонность проявляется тогда, когда в ловком, изощренном сюжетосложении кинематографисты видят основной, если не единственный смысл своей работы, прочие же аспекты ее уходят на глубокую периферию авторского внимания. Проявляется незаурядная изобретательность, придумываются головокружительные повороты, запутанные ходы, что должны до поры до времени скрыть истинную расстановку сил и действительную роль каждого героя в развитии событий. А зритель, поначалу заинтригованный, постепенно теряет интерес к этим головоломкам и хитросплетениям и испытывает в лучшем случае легкое и достаточно праздное любопытство: ну, чем-то еще меня попытаются огорошить...

Авторы всем поступились ради напряженности, динамики фабулы — и не достигли цели, ибо в качестве этой цели выбрали то, что может быть лишь средством, хотя и чрезвычайно действенным. Целью же искусства может быть только человек, его духовное, нравственное состояние, его взаимоотношения с миром. В теории это аксиома, на практике ею нередко пренебрегают. Когда время и люди становятся антуражем, назначение которого как-то разнообразить сюжет; когда герои, живущие в разных странах и в разные годы, оказываются одинаково похожими на ковбоев Дикого Запада; когда в традиционно кинематографическом супермене нужно угадывать советского разведчика времен Великой Отечественной войны — интерес к жанру оказывается сильно поколебленным. И нетрудно понять тех, кто, узнав о новой премьере детективной картины, недовольно ворчит: ну вот, дескать, очередной детектив, сколько можно... А очередной детектив оказывается «Мертвым сезоном», и мы волей-неволей вынуждены задуматься о том, сколь бесперспективно не только для художника, но и для зрителя стереотипное мышление...

О «Мертвом сезоне» писали много, напомню главное: фильм показал жизнь разведчика не как каскад эффектных приключений, а как работу напряженную, изнурительную. Показал человека, который несет на своих плечах бремя этой работы и не сгибается под его тяжестью, не только потому, что он блистательный мастер своего дела, но и потому, что он патриот своей Родины, живущий по ее высоким нравственным законам. В фильме немало острых ситуаций, тщательно продуманных и мастерски воплощенных, однако существуют они не сами по себе, а прежде всего раскрывают героя на пределе интеллектуального духовного напряжения.

Или другой пример — роман Юлиана Семенова «Семнадцать мгновений весны». Книга, повествующая о последних месяцах Великой Отечественной войны, о попытках главарей фашизма уйти от возмездия и о

«АДЪЮТАНТ ЕГО ПРЕВОСХОДИТЕЛЬСТВА». Сценарий И. Болгарина, Г. Северского. Режиссер-постановщик Е. Ташков. Оператор П. Терпсихоров. Художники М. Корташев, В. Филиппов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Е. Федоров. Редактор И. Наумова. «Мосфильм», творческое объединение «Телефильм», 1969.

том, как во многом благодаря усилиям советских разведчиков попытки эти были нейтрализованы, сведены на нет, — при всей сложности, необычности событий оставляет впечатление непридуманности, достоверности. Автор доверился действительности, и по силе, непримиримости столкновений добра и зла, по резкой, напряженной динамике борьбы действительность эта оказалась богаче любой фантазии. И что самое важное: детективная форма отнюдь не мешает, напротив, помогает автору острее ставить важные идейные, этические проблемы. В частности, такую: на исключительной во всех отношениях работе, какой является разведывательная, **кому** надлежит быть **и кто** преуспеет больше — циничный, холодный профессионал, пусть опытный и талантливый, или человек, ни при каких обстоятельствах не способный поступиться душевной щепетильностью? И всей художественной логикой вещи писатель доказывает, что человек, способный на то или иное вероломство, однажды чего-то таким вероломством добившись, в конце концов оказывается в полной внутренней изоляции, и это мучительно для любого и гибельно для разведчика, действующего в стане врагов, где каждый единомышленник, каждый даже робко сочувствующий на счету и взаимное доверие, взаимная товарищеская преданность совершенно неоценимы. Идет поединок не только нервов, выдержки, воли, идет поединок душ. Победителем выходит тот, чья порядочность, моральная прочность притягивают к нему все здоровое, честное, не замордованное фашистской пропагандой.

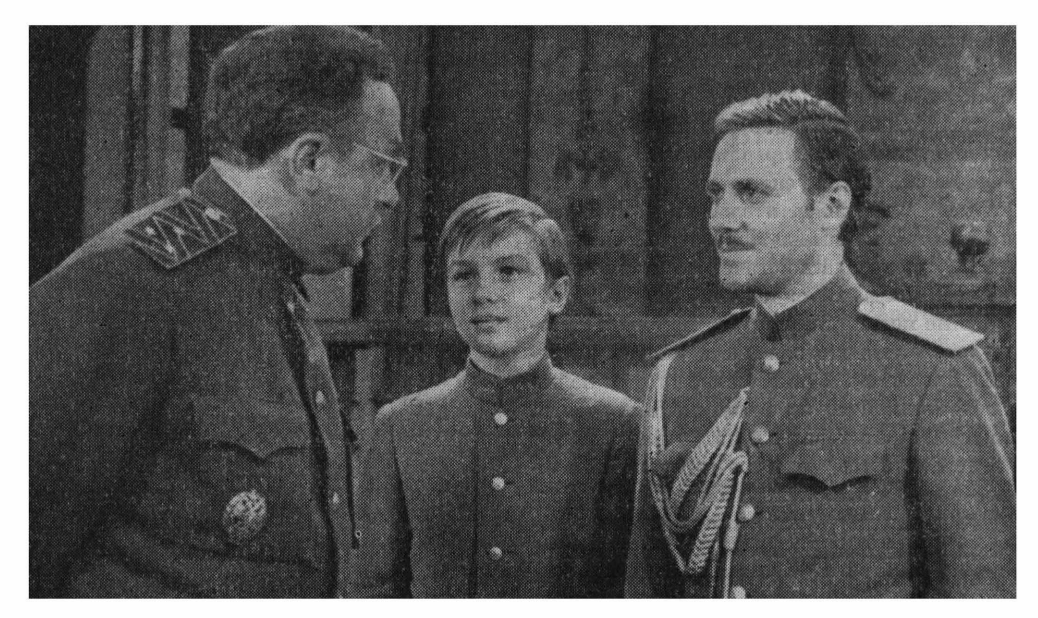
Проблему соотношения профессионализма, умелости и душевной бескомпромиссности, проблему, что не раз становилась предметом искусства, писатель рассматривает в предельно обостренной, наглядной жизненной ситуации. В ситуации детективной, обусловившей неожиданные и яркие художественные решения.

В ряду произведений, интересно и эффективно использующих многообразие возможностей детективного жанра, — пятисерийный телевизионный фильм «Адъютант его превосходительства», новая картина мосфильмовского объединения «Телефильм». Начал же я с «Мертвого сезона» и «Семнадцати мгновений весны» потому, что создатели новой ленты исходили из тех же принципов, по-своему, с точным учетом телевизионной специфики претворяя их в жизнь, развивая и углубляя.



«Адъютант его превосходительства».
Кольцов — Ю. Соломин

Картина разнопланова, это, если можно так определить, телевизионный детективный роман. В нем много сюжетных линий, много переплетающихся человеческих судеб, которые вдруг расходятся, когда, казалось, соединились прочно, надолго, расходятся, чтобы потом сойтись в самый неожиданный момент и в самом неожиданном месте. Почти все завязки приходятся



«Адъютант его превосходительства». Ковалевский — В. Стржельчик, Юра — Саша Милокостый, Кольцов — Ю. Соломин

на первую серию. Главная из них — сцены в банде батьки Ангела, которого сочно, «вкусно», хотя и не добавляя каких-то принципиально новых красок к достаточно традиционному образу, играет А. Папанов. В темном погребе, где держат арестованных, в ожидании смертного конца оказались вместе красные и белые офицеры (при этом один из белых вовсе не белый, а чекист, посланный на подпольную работу в штаб генерала Ковалевского).

Все, казалось бы, равны перед лицом слепой, заведомо аморальной силы, и хочешь не хочешь, приходится общаться, и красный командир Сиротин заботливо перевязывает раненого поручика... И никто не струсил, каждый оказался солдатом и был готов достойно принять смерть. Но вот тягостное вынужденное бездействие взрывается, ритм картины резко меняется. Благодаря находчивости капитана Кольцова (он и есть тот самый чекист, главный герой фильма, его играет артист Ю. Соломин) заключенным удается вырваться на волю. Это очень выразительная сцена: замедляет ход тачанка, ушедшая от преследования бандитов, и тесно прижавшиеся друг к другу люди, только что ощущавшие себя как нечто единое, цельное, вдруг осознают, что они — смертельные враги и не могут — не могут! — быть вместе больше ни минуты.

Эти кинокадры как бы вводят в атмосферу сложнейшего времени, когда многое перемешалось, спуталось, и в хитросплетении судеб и событий каждый должен сделать свой выбор — найти свою судьбу, свою жизненную дорогу. Весь вопрос в том, совпадет ли эта дорога с подлинными интересами родины, не пойдет ли она — вольно или невольно — поперек им. И никто не станет учитывать, готовился ли ты к своему решению или необходимость его застала тебя врасплох. В итоге жизнь спросит со всех одинаково.

В фильме «Адъютант его превосходительства» перед необходимостью решения наряду со взрослыми оказывается мальчик, Юра Львов. Юру играет Саша Милокостый,



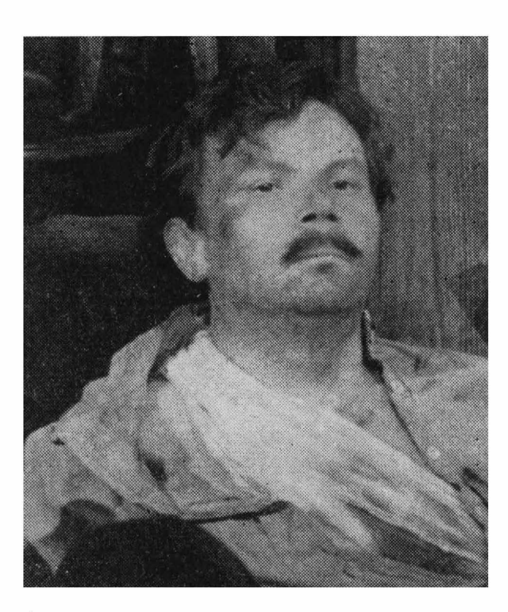
«Адъютант его превосходительства». Ковалевский — В. Стржельчик, Щукин — В. Козел; Кольцов — Ю. Соломин

и он вполне на месте в ровном, сильном актерском ансамбле ленты. Сын полковника царской, а после — белой армии, он попадает в самую гущу, в самый водоворот событий. Люди батьки Ангела убивают его мать, потом мальчишка оказывается в отряде красных, потом — в Киеве, занятом красными, но в семье родственников, прямо причастных к подпольному контрреволюционному центру. Во второй половине картины мы видим Юру у белых, под личным покровительством генерала Ковалевского, но и здесь судьба сталкивает его с большевиком Кольцовым... Сценарий выстроен так, что почти все его решающие события как бы проходят через сознание, через душу Юры Львова.

Воспитанный в традициях дворянской чести, гордый, аристократически надменный, он сразу же возненавидел подонков-ангеловцев, а заодно и красных. В ожидании пули Юра исступленно кричит большевику Красильникову: «Бандиты, бандиты вы все!»

Очень многое перепутано в голове Юры, и он долго романтизирует белую идею, долго не сомневается в ее правоте. Но одного существенного качества у мальчика не отнимешь — он обладает чутьем к человеческой порядочности и благородству, пытается непредвзято смотреть вокруг и делать выводы из увиденного.

А видит он, что среди людей, приверженных идее, в которую верил, за которую погиб его отец, полковник Львов, оказалось слишком много мерзавцев. Разумеется, мерзавцы примазываются и к правому, и к святому делу и, случается, благоденствуют при нем (нет правил без исключений). Но все-таки, если дело действительно право и свято, оно самим существованием своим противостоит этим мерзавцам, мешает им, выводит их на чистую воду. Здесь же, на Юриных глазах, происходило другое. Идея белого лагеря уже не могла привлечь себе на службу достаточного числа людей порядочных, вследствие чего приходилось прибегать к услугам всяческого отродья, а ведь это верный признак того, что сама идея изжила себя.



«Адъютант его превосходительства». Красильников — Е. Шутов

В фильме Юра словно тот чуткий барометр, который отмечает все изменения в атмосфере, отсюда Юрины колебания, нарастающие сомнения в прежних своих привязанностях. И когда сомнения и колебания эти достигают наивысшей точки, в жизнь мальчика прочно входят генерал Ковалевский и его адъютант капитан Кольцов.

Ковалевского играет В. Стржельчик, и его актерская работа заслуживает высокой оценки. Тяжелая, усталая походка, умный, понимающий взгляд исподлобья, благородная, достойная сдержанность, которая редко-редко, только в очень уж тяжелые минуты прерывается горечью, сарказмом и гневом: «Наступать не тогда, когда наступление подготовлено и созрело, а к обеденному столу. Даже если мы ухлопаем несколько тысяч солдат». И вы понимаете, что горечь эта и сарказм явились не вдруг, родились не только вследствие бездарного приказа командующего, что в глубине души они зреют уже давно, и требуют выхода, и подавляются усилиями незаурядной воли.

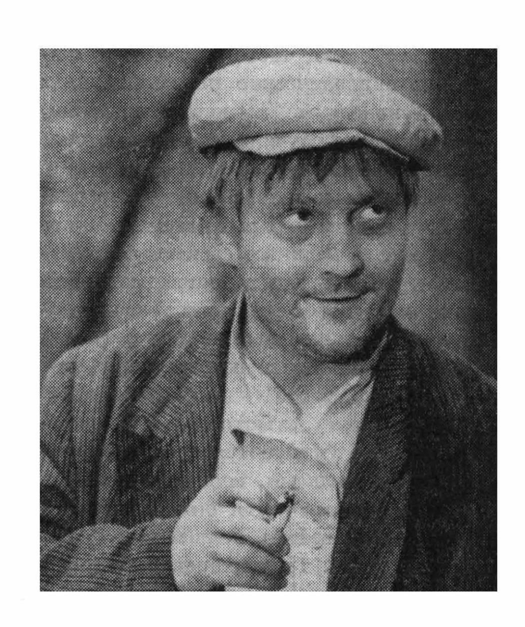
Многие годы безупречной службы, и отвага, и мужество, и воинские подвиги — для того, чтобы под конец ощутить: все это, может быть, бессмысленно, зря. То, чему отдал жизнь, мельчает, расползается на глазах, в борьбе за существование откровенно компрометирует себя. Он в общем-то одинок среди своих, этот честный боевой генерал Ковалевский, он видит кругом слишком мало людей, искренне озабоченных судьбами родины, в очень немногих находит душевную опору, человеческий отклик. Капитан Кольцов оказывается одним из таких немногих.

Молодому чекисту нужно целиком перевоплотиться в белогвардейского офицера, чтобы здесь, в самом вражеском центре, в штабе белой армии, ему доверяли сверхответственные поручения. Артист Ю. Соломин убедительно показывает, как Кольцов делает это, одновременно не утрачивая себя, собственной личности. То есть Кольцову, конечно, приходится притворяться, вести себя применительно к обстоятельствам, но вот любопытная вещь: менее всего ему нужно было притворяться для того, чтобы вызвать интерес и симпатию Ковалевского. Генерал, конечно, не подозревал, с кем имеет дело, ибо как профессионал, мастер своего дела Кольцов оказался на высоте. И одновременно Ковалевский проницательно угадал в молодом офицере человека нравственного, благородного и за эти отнюдь не притворные, не наигранные, а реальные человеческие качества искренне его полюбил. Кстати сказать, в фильме не случайно подчеркивается: к любимцу генерала многие в штабе относятся прохладно, неприязненно, и не только потому, что он любимец, будто бы обошедший других, выскочка, но и потому, что интуитивно чувствуют в нем недоступный им самим человеческий уровень. И когда Ковалевский узнает, что один из немногих порядочных людей в его окружении самоотверженно служит не белой, а большевистской идее, это еще больше, еще сильнее надламывает генерала.

Преданность своего героя революции авторы фильма и актер Ю. Соломин раскрывают отнюдь не в декларациях, а прежде всего в поступках, выражающих его личность, его идейные и нравственные убеждения. Адъютант его превосходительства показан в той действительно сложной и опасной работе, что каждодневно и каждочасно связана со смертельным риском, с угрозой неожиданного разоблачения и провала. Работа эта требует не просто «ловкости рук» и лихой смелости. Она требует незаурядного ума, тонкости, такта истинного политика и стратега. Кольцов у Ю. Соломина не абстрактный «сверхгерой», он целиком в своей эпохе, в своем времени; он тот самый боец, от умения и мужества которого во многом зависит судьба революционного дела. Он не демонстрирует, как это подчас бывает в наших детективных лентах, свои эффектные подвиги, он скромно и достойно выполняет свой долг, но выполняет так, что это и является самым высоким человеческим подвигом. Героизм Кольцова в фильме не афишируется громогласно, он раскрывается в самом ходе событий, в трудных обстоятельствах борьбы. И последние эпизоды ленты, когда Кольцов идет почти на верную смерть, чтобы довести до конца важную, но по нелепой случайности оказавшуюся под угрозой срыва операцию, которая должна была вывести из строя эшелон с иностранными танками,— эпизоды эти достойно завершают героическую биографию смелого чекиста, верного сына партии. Ю. Соломин сумел создать убедительный героический и в то же время по-человечески привлекательный характер.

Итак, генерал Ковалевский, его адъютант и Юра Львов, который вынужден выбирать, уже зная, что капитан Кольцов совсем не тот, за кого себя выдает.

События обострили наблюдательность мальчика. Он замечал многое. Замечал, в частности, как страдает от своего одиночества на людях Ковалевский, замечал и то, что у Кольцова в обстоятельствах, крайне затрудняющих человеческое общение, находились верные друзья, единомышленники. И хотя Ковалевский куда ближе ему и по положению и по воспитанию, он выбрал из этих двух хороших, честных людей Кольцова. И этот выбор был первым, но важным, ответственным шагом к осмыслению, приятию той идеи, ради которой жили и умирали Кольцов, Красильников и другие большевики-ленинцы, встретившиеся Юре Львову в начале его жизненного пути.



«Адъютант его превосходительства». Мирон — В. Павлов

●

Я попытался рассказать здесь о том основном человеческом содержании, которое авторы фильма «Адъютант его превосходительства» сумели воплотить в своем фильме — сумели благодаря детективной форме, а не вопреки ей. При всей динамичности, напряженности, остроте действия в картине нет (или почти нет) искусственных нагромождений, осложнений и поворотов, которые были бы введены ради занимательности как таковой, ради поддержания чисто событийного интереса и не помогали бы познанию человеческих характеров. В фильме много действующих

лиц, однако мало чисто служебных фигур, даже эпизодические персонажи, как правило, наделены индивидуальностью, которая в одних случаях лишь намечена, а в других — дана подробно.

Это внимание к человеческому характеру, умение полнее раскрыть героя с помощью острых и сложных сюжетных ситуаций стали своего рода хорошей традицией в работе над многосерийными телевизионными фильмами, первые опыты создания которых получили заслуженное признание телезрителей.

Авторы фильма «Адъютант его превосходительства» не увлекаются слежками, погонями, перестрелками, вообще — сценами сугубо зрелищными (хотя они есть и сделаны вполне достойно). Режиссер Е. Ташков и оператор П. Терпсихоров больше думают о том, как добиться внутреннего контакта зрителей с происходящим на экране, поэтому в фильме много крупных планов, приближающих к нам лица, глаза актеров, помогающих проникновению в глубь характеров. У меня нет возможности сказать обо всех актерских удачах, назову самые бесспорные из них: это В. Козел — полковник Щукин, Е. Ташков — чекист Лацис, Е. Шутов — большевик Красильников, В. Павлов — бандит Мирон.

Есть ли издержки, отклонения от единого принципа, общего стиля? Есть, конечно. И сюжетные натяжки — к ним я отношу, например, и историю с чудесным спасением помогавших Кольцову железнодорожников, и мало мотивированное появление в штабе белых одного из подпольщиков, необходимое только для того, чтобы его случайно узнал Юра и понял, кто и зачем ходит к адъютанту его превосходительства. И актерские «номера» — скажем, эстрадно-концертное, выпадающее из общей тональности исполнение Б. Новиковым роли ювелира.

Упреки можно было бы умножить, но, в сущности, все они сводятся к одному: авторы проигрывают там, где изменяют себе, подпадают под власть дурных канонов приключенческого фильма.

Лев Рошаль

В глобальном и конкретном измерении

Среди множества самых разных вопросов, которые ставят перед собой молодые люди разных стран мира и к которым возвращаются снова и снова, есть один самый главный: «Куда идет современный западный мир?» Люди возвращаются к нему, потому что он не имеет простого ответа. И авторы фильма «Раздумья о современнике» (журналист В. Кузнецов и режиссер Л. Удовенко), решившие задать себе такой вопрос, тоже знают, что ответ найти нелегко. Ибо этот «куда-то идущий мир» все чаще оказывается сотканным из кричащих противоречий, которые, уживаясь в каком-то неестественном единстве, оставляют человеку вроде бы слишком мало шансов для их преодоления.

Я вряд ли сгущу краски, если повторю не очень новую мысль о том, что за по-

---

«РАЗДУМЬЯ О СОВРЕМЕННИКЕ». Автор сценария В. Кузнецов. Режиссер Л. Удовенко. Операторы В. Кудря, П. Ракитин. Редактор В. Дергач. «Киевнаучфильм», 1969.

следнее время в нашем и игровом и документальном кинематографе не так уж часто появлялись картины, затрагивающие какие-то жгучие политические проблемы сегодняшнего мира. Фильмы, в которых бы эти проблемы серьезно и глубоко ставились не на одном только историческом или вымышленном материале, а на основе подлинных современных политических ситуаций. Их напор, стремительная смена требуют не только информационного рассказа, но и единого социального, философского и художественного анализа. Как известно, за рубежом жанр так называемого «политического фильма» приобрел сейчас огромную популярность. Крупные и не очень крупные художники (одни — искренне, другие — в подражание им, следуя моде) обращаются к злободневным политическим проблемам. С этими фильмами, их концепциями можно, иногда просто необходимо спорить. Но вряд ли этот спор даст желаемые результаты, если он развернется лишь на страницах кинематографической прессы. Ибо помочь рассудить политический спор может и сам экран. В этой битве идей ему, несомненно, принадлежит первое слово.

Однако дело здесь, разумеется, не ограничивается только постановкой насущных политических вопросов. Все зависит от того, нашли ли поставленные вопросы свое объяснение в конкретных жизненных обстоятельствах, к которым обращаются кинематографисты.

В фильме «Раздумья о современнике» идет разговор о молодежи, и ведется он для молодежи. Спрашивая: «Что может отдельный человек в этом огромном мире?», — авторы стремятся связать свое исследование судеб мира с судьбой отдельного человека. Потому, что одно от другого неотделимо и одно без другого понять нельзя.

Конечно, проще всего было бы сказать, что человек может все, что он совсем не маленький. Но иной раз отдельный человек в том мире действительно не так уж велик перед лицом грандиозных катаклизмов, периодически потрясающих планету. Так что же, упасть на колени перед богом, или обратиться к «ясновидящей», или взобраться на вершину стальных конструкций гигантского моста и оттуда — вниз?.. Страшное и вместе с тем столь простое избавление от мирских хлопот... Но кто-то мудро заметил: «Каждый человек, который сегодня умирает, убит действиями или бездействием». Ведь это означает, что возможны и такие действия, которые помогут отчаявшемуся, спасут его. Не те, что предприняла полиция, *на этот раз* успевшая предупредить трагедию. В другой раз она ведь может и «опоздать», а вырывающийся из ее рук негр, смотрящий на нас с экрана глазами, полными страдания, судя по всему, готов повторить все сначала. Поэтому выход, наверное, только один — помочь человеку поверить в себя.

Но *как* помочь человеку поверить в себя?

Как заставить его поверить в то, что он все-таки не так уж мал и может многое? Как найти ответ, свободный от общих рассуждений?

И авторы картины ищут его — в рассказах о тех, кто бесповоротно выбрал свою линию жизни. Об итальянском коммунисте из Болоньи и молодых революционерах Аргентины, о юных датчанах (он — в возрасте Гамлета, она — в возрасте Офелии), вступивших в революционную борьбу, и об американском парне, постоянно участвующем в антивоенных выступлениях, как те четверо студентов Кентского университета, убитых во время демонстрации против американского вторжения в Камбоджу.

Авторы пытаются найти ответ и в совсем иной, казалось бы, неожиданной ситуации. Они ведут нас в единственную в мире Загорскую школу слепо-глухонемых. Юноши и девушки десятого класса, печатая на специальных машинках, дают этот ответ в традиционном школьном сочинении на тему о счастье. Но заметьте, сколь не традиционна для такой темы ситуация. «Человек несчастлив, — написал

Юра Лернер, — когда что-то теряет, а я каждый день что-то приобретаю». Вполне нормальный ответ нормального человека дает юноша с остановившимися глазами под красивым разлетом черных бровей, который не слышит и не говорит.

И все-таки ученики этой школы говорят. Прикасаясь рука к руке и быстро-быстро перебирая пальцами — в стремительном ритме старинного клавесина, который звучит за кадром. То набежит тень на лицо, то тронет губы мгновенная улыбка — и вся гамма их переживаний, вихрь мыслей открываются перед вами. Теперь авторам уже не нужно убеждать, что «маленький человек в огромном мире» способен на многое. Им остается разве что посоветовать: «Если у вас когда-нибудь опустятся руки, вспомните о тех ребятах».

Общеморальные, нравственные проблемы, связанные с определенным кругом политических вопросов современности, нашли здесь свое решение, благодаря конкретности обстоятельств, зафиксированных кинематографистами. Благодаря жизненной убедительности частного случая.

Но я бы хотел обратить внимание и еще на один существенный момент. Выбранная авторами ситуация убедительна не только потому, что она предельно конкретна, но и незаурядна, по-своему уникальна. Здесь важнейшие нравственные проблемы выражены в каком-то наиболее остром срезе. Когда-то С. Эйзенштейн ввел в кинематограф понятие «аттракцион». Он имел в виду именно необыкновенную, исключительную остроту кадра, куска, поражающую воображение зрителя и дающую событию некое второе, образное измерение. Единство конкретного и уникального как раз и служит основанием для широких размышлений, убедительных ассоциаций. В фильме же, вскрывающем политические проблемы времени, это имеет особое значение. Умение художника политически убедить, а не уговорить людей во многом зависит от точного выбора тех жизненных обстоятельств, которые наиболее полно и достоверно раскрывают существо авторской позиции.

Такая обостренность есть и в некоторых других жизненных обстоятельствах, привлеченных авторами в фильм. В истории золотого пера, которым президент Джонсон расписался на первом в США законе об избирательных правах негров и которое было торжественно передано лидерам негритянского движения, — истории, раскрываемой в столкновении церемониальной сцены с кадрами похорон Мартина Лютера Кинга, только что державшего в руке то самое вечное перо, «освятившее» отныне «вечные права» негров. Или в рассказе о хрупкой женщине из Парижа, мадам Беат Кларсфельд, только один раз в своей жизни давшей пощечину — самому канцлеру ФРГ Курту Кизингеру. Это произошло 7 ноября 1968 года на съезде христианско-демократической партии. С тех пор Кизингер стал «дер георфайгте канцлер» — канцлер с пощечиной. В рассказе об американских ребятах, отдавших во время Софийского фестиваля молодежи свою кровь в донорский фонд Вьетнама, потому что Америка слишком много ее задолжала миру.

Борьба итальянского коммуниста и аргентинских революционеров, поступок мадам Кларсфельд и юных американцев — это действия во имя того, чтобы меньше умирало людей, убитых бездействием или преступным действием.

Но, может быть, самый неожиданный, почти парадоксальный эпизод в картине, наталкивающий на размышления о путях мира, о возможностях современного человека в поисках верных дорог, связан с Бернардом Шоу. Это действительно уникальное зрелище — английский джентльмен среди колхозников за длинным хлебосольным столом в тени разросшихся деревьев. Он несколько смущен — добродушный бородач в белом спортивном кепи на голове, — ведь ребятишки из детсада танцуют в одних трусиках на лужайке вокруг длинных его ног. Однако кадры старой хроники вошли в фильм вовсе не для того, чтобы лишь зрелищно удивить, позабавить... Ибо кого, как не Шоу, можно было бы





«Раздумья о современнике»

взять в союзники скептически настроенному поколению, хотя бы тому молодому англичанину, с которым беседуют авторы. Ведь Шоу — среди тех авторитетов, которых не заподозришь в пристрастии. Но именно этому беспристрастному авторитету принадлежат слова: «Мое личное чувство перед лицом вашего коммунистического эксперимента — это чувство стыда, что Англия не вступила вместо России первой на ваш путь».

Сама манера разговора, то личностное начало, которое несет в себе комментарий Владлена Кузнецова, придает конкретность и отдельным авторским размышлениям. Но лишь в тех случаях, когда автор нас пытается все же убедить, а не уговорить.

В фильме много интервью — с молодыми людьми разных стран. Их речь звучит на иностранных языках, но только в первых фразах, а следующий затем диалог автор пересказывает. Но такой пересказ лишает сцены той самой конкретности, какая есть в некоторых эпизодах фильма. В интервью исчезает индивидуальный элемент, они утрачивают необходимую достоверность. Авторы встретились со студентом-итальянцем, который путешествовал в автомобиле и носил при 35 градусах жары меховую шапку. Он сказал, что любит просто путешествовать и смотреть. Тогда

авторы показывают, что можно увидеть, путешествуя по миру,— крабьи бега, скачки лягушек, конкурс по лежанию на гвоздях... Мол, можно увидеть разные разности и пропустить что-то главное. Однако мы вовсе не уверены, что путешествующий студент имел в виду именно это. А его слов мы не слышим с экрана. В финале картины авторы встретились с девушкой во время карнавала участников молодежного фестиваля в Софии. «Вы счастливы?» — спросили мы ее (говорят авторы фильма). «Да»,— ответила она (говорят авторы фильма). Но мы, зрители, так и не знаем, что же все-таки ответила она сама. Я вовсе не склонен подозревать, что она говорила о вещах, прямо противоположных. Но речь идет о мере художественной убедительности. Ведь в пересказе теряется главное — индивидуальность мышления. При современной технике синхронной записи, широко используемой в документальном кино, такие диалоги, переданные устами комментатора, сегодня не могут убедить. Тем более в фильме, рассчитанном на молодую аудиторию, чуткую к любой фальши. Ведь нашли же авторы способ сделать достоверным эпизод с мадам Кларсфельд, хотя располагали они лишь фотографиями, а интервью им взять не удалось. Но они сняли свой разговор с ней по телефону, и это наполнило эпизод живостью и достоверностью.

Пожалуй, наиболее серьезный, с этой точки зрения, просчет связан в картине с ответами наших рабочих на розданную авторами анкету. Здесь экранное изображение носит особенно приблизительный характер — молодые парни в комбинезонах, в белых касках монтажников-высотников или нефтяников сидят или стоят в не очень естественных позах и смотрят в белые листки, а за кадром комментатор читает один за другим ответы на анкету. И как бы ни были хороши эти ответы, они вряд ли могут убедить, эмоционально увлечь, потому что эпизод лишен индивидуальных проявлений.

Следовательно, необходимость ведения разговора о жгучих политических проблемах нашего времени в динамичном единстве с рассказом о вполне конкретных жизненных обстоятельствах подтверждается не только отдельными удачными эпизодами, но и очевидными просчетами картины. К сожалению, число таких сцен, в которых комментарий не находит убедительного отклика в экранном изображении, с течением фильма растет. От этого ответы на многие вопросы, поднятые в начале картины авторами, все больше приобретают условный, необязательный характер. Несомненно, что фильму, касающемуся темы острых классовых противоречий и революционной борьбы в современном мире, такая необязательность противопоказана. Ибо даже при всей журналистской талантливости комментатора в этом случае легко сбиться на риторику.

Хорошо, что картина пытается заинтересовать зрителя серьезными политическими вопросами. Вызвать его на размышления. Привить вкус к анализу глобальных событий с позиций передовых идей века.

Но глобальные проблемы мира могут по-настоящему увлечь широкого зрителя, если эти проблемы найдут конкретный и убедительный отклик в том, что происходит на экране.

«Преступление и наказание»

Экран

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
(по одноименному роману Ф. М. Достоевского), 2 серии.
Авторы сценария Н. Фигуровский, Л. Кулиджанов. Режиссер-постановщик Л. Кулиджанов. Оператор Б. Шумский. Художник П. Пашкевич. Композитор И. Зив. Звукооператор Д. Бежевич. Редактор В. Погожева.
В главных ролях: Раскольников — Г. Тараторкин, Соня Мармеладова — Т. Бедова, Порфирий Петрович — И. Смоктуновский, Свидригайлов — Е. Копелян, Катерина Ивановна — М. Булгакова, Мармеладов — Е. Лебедев, Авдотья Романовна — В. Федорова, Пульхерия Александровна — И. Гошева, Лужин — В. Басов, Разумихин — А. Павлов, Алена Ивановна — Е. Евстратова

Сцена

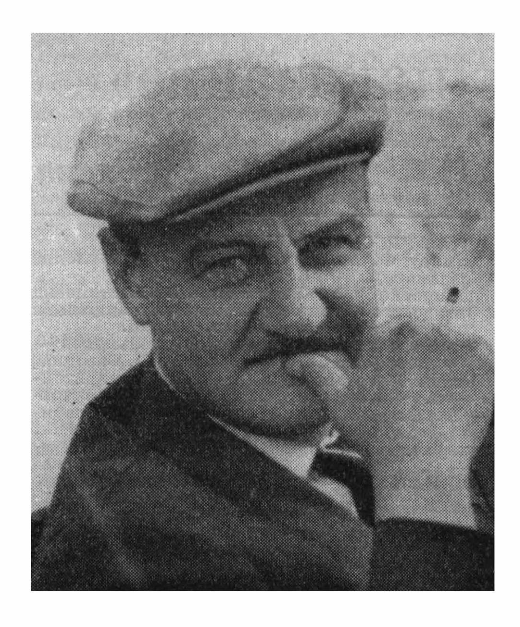
«ПЕТЕРБУРГСКИЕ СНОВИДЕНИЯ»
(по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»).
Инсценировка С. Радзинского. Постановка Ю. Завадского. Режиссер В. Шубин. Художник А. Васильев. Композитор Ю. Буцко.
В главных ролях: Раскольников — Г. Бортников, Соня Мармеладова — И. Саввина, Порфирий Петрович — Л. Марков, Свидригайлов — М. Погоржельский, Катерина Ивановна — И. Карташева, Мармеладов — Г. Слабиняк, Авдотья Романовна — Э. Бруновская, Пульхерия Александровна — Н. Бутова, Лужин — Г. Некрасов, Разумихин — В. Отиско, Алена Ивановна — О. Калмыкова

В ближайшее время на экраны страны выходит новый фильм «Преступление и наказание». Это третий роман Ф. М. Достоевского, экранизированный у нас за последнее десятилетие. Нет сомнений, что и новый фильм окажется в центре зрительского внимания, вновь привлечет интерес критики к проблемам экранизации литературной классики.

Недавно на страницах нашего журнала (1969, № 12, 1970, № 2, 5) состоялся подробный разговор о фильме «Дворянское гнездо». Сегодняшней публикацией, посвященной кинематографическому и сценическому прочтениям романа «Преступление и наказание», мы продолжаем широкий обмен мнениями о природе киноэкранизации, о современной интерпретации образов литературной классики. Редакции показалось интересным сопоставить подход к роману Ф. М. Достоевского съемочной группы Л. А. Кулиджанова, осуществившей экранизацию «Преступления и наказания», с подходом театрального коллектива Ю. А. Завадского, показавшего на сцене Театра имени Моссовета спектакль «Петербургские сновидения» (по роману «Преступление и наказание»). Нам представляется, что публикуемый материал поможет и зрителям и критике глубже понять замысел фильма.

В ближайших номерах мы вернемся к разговору о фильме, а пока слово создателям фильма «Преступление и наказание» и спектакля «Петербургские сновидения».

Все публикуемые здесь высказывания даются в дискуссионном порядке.



О замысле и решении фильма говорит Л. А. КУЛИДЖАНОВ:

— Прежде всего о том, почему я экранизировал Достоевского и почему именно «Преступление и наказание». Какова основная идея, руководившая мной при постановке фильма?

Проблема свободы человеческой личности необыкновенно остро стоит сегодня в мире. Что такое свобода? Как ее понимать? Каковы ее границы или... безграничность? Что это означает практически? Взаимоотношения общества и индивидуума — как воспринимать эти связи? Данные вопросы по-разному освещены в различных современных философских концепциях. Они на повестке дня и не перестают дебатироваться.

Мы живем в эпоху космических скоростей и грандиозных общественных и научных революций. Это та непреложность, вне которой ничего невозможно понять. За ней кроются сложности именно нашего времени, по-моему, и прекрасного этой своей сложностью, но и тревожного, требующего максимальной классовой, партийной точности в разрешении его противоречий.

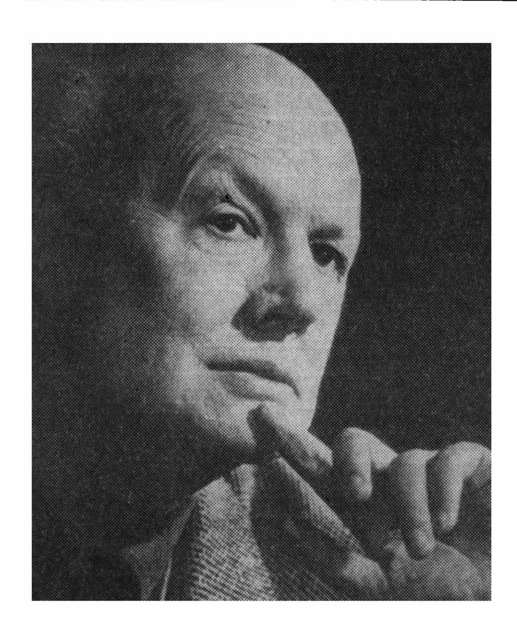
Мы подходим к главному вопросу: интересы личности и общества, их взаимодействие, в каком отношении находится личность к выработанным всем опытом человеческой истории нравственным законам общежития?

История Родиона Романовича Раскольникова и представляется мне историей человека, пытавшегося преступить предел дозволенного, нравственно возможного якобы ради утверждения своей человеческой личности: «тварь ли я дрожащая?» или «Наполеон?» — вот вопрос, разрешаемый им.

«Тварью дрожащей» быть недостойно человека, а надобно быть Наполеоном, чтобы владеть всем этим людским «муравейником», считает он. Надо подчинить его себе, а для этого все средства не только дозволены, но и хороши... Но здесь-то и оказывается, что Раскольников не утверждает свою личность, а разрушает ее.

И все эти вопросы, проблемы отнюдь не устарели, и с этого я начал. Они открыты. Они очень остро стоят сегодня в мире. Это эгоцентризм, рождающий крайний экстремизм, максимализм, вступающий в непримиримые противоречия с нормами человеческого общежития вообще, и особенно — нормами здорового человеческого общества. Потому что человек — частица людского общества, он просто не может пренебречь его законами. Если он хочет остаться среди людей, то он не должен переступать нравственных законов, ими выработанных в процессе борьбы с различными формами социального гнета и несправедливости. В противном случае общество выталкивает его из себя, иногда ценою многих жертв.

В каком-то интервью со съемок нашего фильма я прочитал, что мы ставим «антифашистский фильм», — в первую минуту, признаться, я был несколько огорошен: уж больно прямо, в лоб была сформулирована мысль и потому несколько огрублена. Однако с определенным допуском это и справедливо — мне представляется действительно необычайно актуальной критика ницшеанства и неоницшеанства, мне кажется важным развенчание эгоцентризма, столь разнообразно представленного сегодня различными философскими и общественными течениями. Но хотелось бы, чтобы мысль эта проходила в нашем фильме не прямым ходом, а рожда-



О замысле и решении спектакля говорит Ю. А. ЗАВАДСКИЙ:

— Сегодня мы находимся в преддверии юбилея Достоевского (150 лет со дня рождения), который, конечно же, будет отмечаться во всем мире. И в свете этой даты особенно важно понять, чем же нам дорог Федор Михайлович Достоевский...

Самым важным и дорогим представляется мне вера Достоевского в будущее России, с такой страстью утвержденная в его исторической речи о Пушкине. Достоевский верил, что в конечном счете в людях победят светлые начала, что их взаимоотношения станут более гармоничными. Философское обоснование человеческого единения Достоевский искал в религии. Но он никогда, как мне кажется, не был ортодоксом, а верование его было полно сомнений.

Казалось бы, Достоевский, предельно обнажая страдания человеческие, чудовищные язвы общества, развертывал перед глазами людей образ мрачного, страшного мира. Но я убежден в том, что истинного Достоевского не существует без всепронизывающей его веры в человека. Эта его вера так глубока и всеобъемлюща: все высокое и справедливое, призванное спасти человечество, вывести его к свету, миру и счастью, отыскивается им прежде всего в самом человеке. Достоевский верит в силу человеческого духа, любви, изначально свойственной человеку.

«Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей»,— говорит Митя Карамазов. Но та же самая борьба снедает и Родиона Романовича Раскольникова. Однако конечная победа «бога» в его сердце есть победа человечности над силами зла и мрака, которой так помогло бескорыстное, полное истинной любви сердце Сони.

Все это самые общие, краткие и потому неизбежно упрощенные формулировки того, как понимаю я Достоевского. Но это и основополагающие соображения, из которых мы исходили, работая над спектаклем.

Самым важным мне казалось найти образ спектакля. Я не инсценировал, а сочинял спектакль (в творческом союзе с художником А. П. Васильевым и композитором Ю. М. Буцко), следуя не ремаркам Достоевского, а обобщая свое впечатление о нем, о созданном им мире. Но мир этот нельзя понимать внеисторично. Этот горестный и страшный мир бесправия, нищеты, социальной несправедливости должен был получить свой целостный сценический образ. И этим образом стало замкнутое пространство петербургского двора. Не какого-то определенного, конкретного, а символизирующего то нищее, обшарпанное, прокопченное грязью пространство, в котором существуют униженные герои Достоевского. И все-таки, прибитые к дну этого двора-колодца, они не сломлены — полны своего человеческого достоинства и тем самым вызова окружающему мерзкому миру. Я вижу это человеческое достоинство трагически извращенным, но не изгнанным из сознания даже Мармеладова.

лась в результате постижения целого ряда нравственных и психологических комплексов, с нею связанных.

Мы отказались в своей экранизации от эпилога, в котором Достоевский в крайне сжатой форме подводит итог огромному роману, утверждая возможность возвращения человека к истинной жизни. И этот отказ был для меня отнюдь не случаен, а принципиален. Весь эпилог написан «телеграфно», как бы пунктирно. Буквально каждый его абзац, каждое предложение требуют своей расшифровки.

Но хотя наш фильм весьма длителен во времени, нам, конечно, не удалось вместить в него огромную часть романа, даже без эпилога. Чтобы уместить роман во всей его полноте, потребовалось бы, наверное, 20 — 25 часов экранного времени, что, естественно, невозможно в зрелищных искусствах. Эпилог же сам по себе, на мой взгляд, требует не менее объемного фильма. А поставить вместо эпилога какой-то лаконичный, доступный кинематографу знак было бы не просто неверно, но и безнравственно. Как можно сказать скороговоркой о возрождении, выпрямлении человека? Это немыслимо.

Мне хочется думать, что и без эпилога мы подводим зрителя к необходимым выводам. И в этой связи очень важно, чтобы признание Раскольникова в убийстве процентщицы и сестры ее, сделанное им в полицейском участке, ни в коей мере не воспринималось как раскаяние. Оно ему еще только предстоит — оно впереди. Мы совершенно намеренно оставляем «дверь» финала открытой, мы оставляем вопрос неснятым. Нам было важно, чтобы зритель ощущал возможность потенциального раскаяния, чтобы оно угадывалось в том, *как и что* играет актер в Раскольникове на протяжении всего фильма.

Ведь это так существенно — Актер! В фильме «Преступление и наказание» вся смысловая нагрузка на актере. К выявлению актерской индивидуальности была направлена и работа оператора Вячеслава Шумского и художника Петра Пашкевича. Актер — наиважнейший выразитель происходящего, и на нем было сконцентрировано все наше, а теперь и зрительское внимание. Более всего я боялся его отвлечь от существа происходящего, а существо это у нас несет актер. Поэтому все выразительные возможности кино были посвящены максимально актеру и минимально «кинематографическим изыскам». Я вообще для себя не люблю «излишнего кинематографа». Тем более в данном случае. Если хоть что-то отвлечет от происходящего в самом герое или от его взаимоотношений с другими персонажами, то для меня это всегда — к сожалению, к огромному сожалению.

Изобразительное решение нашего фильма поэтому крайне просто и лаконично. Сама кинематографическая форма его не сложна, но хотелось бы, чтобы сложность была внутри персонажей, в их раздумьях и сомнениях, в их взаимодействии друг с другом.

Я не прочитал Достоевского, как что-то шумное, динамичное, внешне экспрессивное. Во всяком случае, мне не хотелось видеть таким свой фильм. Мне казалось и кажется: чтобы донести до зрителя всю глубину, сложность и серьезность философских размышлений Достоевского, отраженную в его персонажах, действие фильма надо развивать неторопливо, с остановками и интервалами, позволяющими зрителю задуматься, понять и проанализировать, не торопясь, что же происходит на экране.

Каждый, конечно, читает Достоевского по-своему и ищет в нем то, что ему ближе и потому важнее. Часто Достоевского воспринимают едва ли не как Кафку, а мне он представляется в конечном счете светлым, глубоко человечным писателем. Я почти не вижу в нем надрыва, патологических излишеств. Крики, стенания актеров при воплощении Достоевского кажутся мне вовсе не обязательными, аффектация неправомерной. Все должно быть просто — ведь роман реалистичен.

Мы назвали свой спектакль «Петербургские сновидения», чтобы подчеркнуть суть найденного нами сценического образа Достоевского. Фантасмагорически причудливая атмосфера призвана выразить смятенность внутреннего состояния Раскольникова. Ту искаженность, с которой воспринимает он мир в результате пагубности избранной им философской системы.

Конкретное же решение костюмов, пространства авансцены, музыкального оформления определилось в процессе работы над спектаклем. Мы все время сталкивались с тем, что перенести роман на сцену со всей точностью места и длительности действия невозможно. Однако перенести адекватно философскую сверхзадачу романа, как мы ее понимали, было не только возможно, но и необходимо. Сценическими средствами, всегда более лаконичными, емкими, воздействующими еще и зрительно, мы расставляли смысловые и философские акценты романа. Так, разрабатывая сценическое пространство в поисках максимального его воздействия на зрителя, мы вдруг решили, что убийство Алены Ивановны должно быть вынесено на авансцену. Мы ушли от его бытовой конкретности, но приближение случившегося к зрителю, световой, музыкальный акцент и образ самой старухи, решенный артисткой О. Калмыковой преувеличенно, гротесково отталкивающим, позволили нам ничтожное в длительности событие сделать важнейшим истоком всего, что далее на протяжении спектакля происходит в душе и разуме Раскольникова.

Точно так же подчеркнуто, в принципиально театральной манере решены все монологи Раскольникова. Свои сомнения, решения, муки, соображения, убеждения Раскольников поверяет зрителю с помоста, врезающегося в зрительный зал. Тем самым мы старались отчленить Раскольникова от происходящего на сцене ради возможно более углубленной оценки того, что его терзает. Соединили в эти важнейшие моменты нашего героя со зрителями, чтобы заразить зал его мучительными раздумьями и сомнениями. Потому что в горячечных попытках Раскольникова обрести нравственное равновесие и в нащупывании им условий, при которых это равновесие станет возможно, и есть главное в романе.

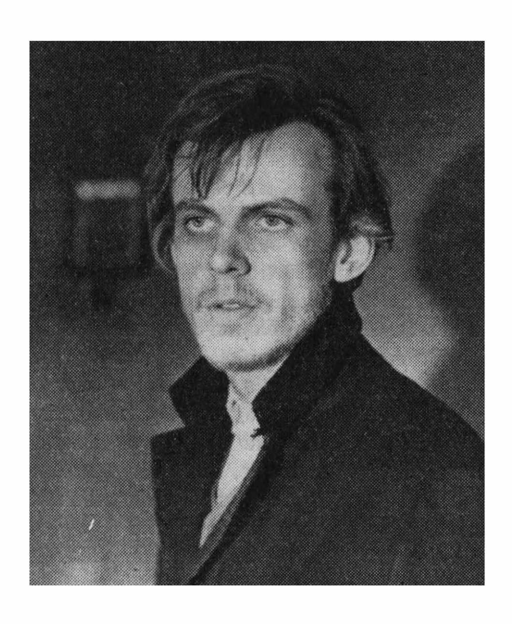
Существуют диаметрально противоположные и взаимоисключающие трактовки образа самого Раскольникова. Либо Раскольников трагический борец за благо человечества, им внутренне движет непреоборимая жажда справедливости, и, занося топор над старухой, он заносит топор надо всем злом, но оказывается раздавлен непомерностью своего замысла. Либо Раскольниковым с самого начала и до эпилога движут лишь самые низкие побуждения: гордыня, эгоцентризм, презрение ко всем людям. Мне же кажется, что у Достоевского есть и то и другое, и эти противоречия находятся в очень сложных взаимодействиях, терзая Раскольникова. Исходный же момент трагедии Раскольникова все-таки в его эгоцентризме, и в самой общей форме это выражено в эпилоге (который мне представляется крайне важным в итоговом обобщении романа), в последнем сне Раскольникова, в апокалиптическом образе моровой язвы. В бреду больного сознания героя романа спроецировался мир, состоявший из одних Раскольниковых, когда каждый «думал, что в нем одном и заключается истина». И спасение от этого кошмара только в человечности, которая приходит и смягчает людское сердце. И данная мысль необыкновенно важна сегодня...

Спектакль для меня принципиален. Думается, одна из важнейших функций искусства — выбить человека из успокоенности обывательского, мещанского настроения. Если говорить самыми общими фразами — каждый знает, что существует добро и зло, жестокость и благородство, но мы не всегда даем себе труд задумываться надо всем этим. Хотелось бы,

Достоевский не стесняется поселить Свидригайлова за стеной комнаты Сони, чтобы столкнуть его с Раскольниковым, не задумываясь, роднит Разумихина с Порфирием, чтобы побыстрее ввести в дом к Порфирию Раскольникова. И так всегда. И эта внешняя, казалось бы, столь очевидная нарочитость совершенно не смущает нас. Строгие рамки фабульного русла оказываются размыты потоком какого-то звенящего, ослепляющего реализма. И этот реализм в предельно точной, филигранной разработке человеческих характеров. Логика их развития раскрывается на огромной глубине. Донести же эту логику — самое важное в интерпретации Достоевского, и здесь аффектация ничему не поможет, здесь нужен вдумчивый, серьезный разговор.

Что касается атмосферы Достоевского, то она вовсе не так безысходна, фантасмагорически мрачна, как порою ее представляют. Она тоже достаточно реалистична, и в этом смысле в ней не может не быть и тяжелого, и грязного, и уничтожающего человека, но тут есть и солнце на улице, и светлый день. Когда мы выводим Раскольникова из его тесной каморки, из чужих меблированных комнат на светлые натурные кадры — в этом точное следование Достоевскому. И нам хотелось усилить смысловое звучание этих кадров, потому что в них тот свет, к которому рвутся герои Достоевского и он сам — великий гуманист.

Нам хотелось, чтобы зритель извлек из фильма реалистическую доподлинность исследованных Достоевским глубин человеческих характеров. А для этого нужно было избежать излишней метафоричности киноязыка, дать зрителю свободу от режиссерской декларативности.



Говорит ГЕОРГИЙ ТАРАТОРКИН (Родион Раскольников):

— Говорить о Раскольникове мне невероятно трудно... Да и как подступиться? Объяснять то, что написано Достоевским? Но есть гениальное объяснение — сам роман. Толковать на словах то, что пытался или не смог сыграть?

Поэтому, когда все же приходится произносить «мой Раскольников», я хватаюсь за это слово «мой». Мой — оттого, что это моя кровь, пот, мои болезни. Я ощущаю физически, как лихорадило меня в этом кадре, как трясло и крутило в том. Я сутулился два года под тяжестью ноши Раскольникова. А теперь фильм снят, я могу хорошо выглядеть.

И не хочу выглядеть хорошо!

Добро настроенные ко мне люди говорят: «Как же вы жить будете дальше?» Мне кажется, что они понимают — Раскольникова сыграть, актерски изобразить невозможно. Я попробовал побыть Раскольниковым.

Нынешняя моя жизнь — это постоянное, непроизвольное, независящее от меня прокручивание перед глазами фильма — дома ли, в поезде, в автобусе. Заново проигрываешь сцены, меняешь, ищешь, страдаешь от собственных, неисправимых уже промахов. Как назвать это? Очной ставкой с собой? Попыткой оправдать себя задним числом? Нет, это иное состояние: тянешься жить в фильме и страстно хочешь освободиться от него.

Судить о своем Раскольникове мучительно. И вместе с тем только и можно — о своем.

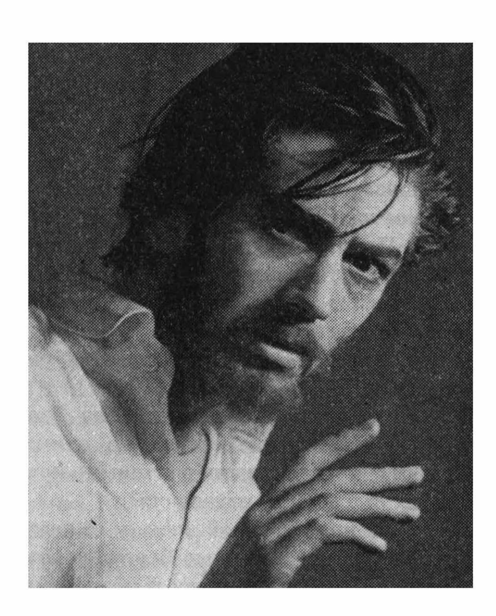
Что мне хотелось сказать?

У Достоевского нет категорического ре-

чтобы спектакль заставлял тревожиться человеческую совесть.

Я еще раз вернусь к композиционному решению спектакля. В сцене поминок Мармеладова, когда горе, нищета, несправедливость достигают своей беспредельности, мы раздвигаем стены дома Амалии Людвиговны, и трагедия Мармеладовых разворачивается в их комнатенке, как на огромной арене, на глазах всего честного люда. Это трагипророческий балаган, который и становится определяющим жанровым ключом нашего спектакля. Мне кажется, этот ключ позволяет наиболее полно и точно вобрать в сценический образ мироощущение Достоевского, беспощадное глубиной проникновения в человеческие страдания, в нравственные обоснования этих страданий и насквозь пронизанное верой в победу лучшего в человеке и в мире.

И последнее — в самых общих чертах — принцип работы с актерами в этом спектакле. Я хотел предоставить им вначале максимальную свободу. Мне хотелось, чтобы они не исполняли свои роли, а как бы *существовали* в предложенных им обстоятельствах. Чтобы индивидуальность каждого раскрылась как можно более полно. В процессе работы над образами у каждого из исполнителей были свои трудности. Я не старался объединить их некоей навязанной доктриной — не связывал, а развязывал их, объединяя в одном, в главном — в попытке современного прочтения Достоевского.



Говорит ГЕННАДИЙ БОРТНИКОВ (*Родион Раскольников*):

— В 1963 году я получил роль Раскольникова. Но в течение нескольких лет мы не начинали работу над спектаклем, и у меня было немало времени для подготовки.

Я не раз обращался к роману «Преступление и наказание»: в разных возрастах — почти мальчиком, студентом, актером, и с разными целями: просто читал впервые, перечитывал по необходимости перед сдачей экзаменов и, наконец, вчитывался, зная, что мне предстоит играть в будущей инсценировке. И отношение мое к Раскольникову претерпело множество изменений. Вначале я видел в нем только убийцу, мерзкого, отвратительного человека, совершенно мне противоположного. Я холодно наблюдал Раскольникова и постепенно ловил себя на том, что начинаю сопереживать с ним и более жестоко и обостренно наблюдать Порфирия. Потом уже показалось, что Раскольников, быть может, поначалу излагая свои идеи на бумаге, размышляя, как человек впечатлительный, нервный, дойдя до крайней степени отчаяния, убивает почти в бреду, а затем попросту выпутывается...

«Петербургские сновидения» — спектакль чрезвычайно для меня трудный. В сравнении с ним все предыдущие мои работы несоизмеримы по трудности и значительности. Все четыре часа Раскольников буквально не сходит со сцены. Скажем, в спектакле «Глазами клоуна» положение моего героя почти такое же, но там я знаю, что на сцене у меня есть моменты технических смен, актерской расслабленности. Или спектакль «В дороге»: он был моей первой работой, не хватало простой физической тренировки — болели мышцы. Но после «Петербургских сновидений» у меня порою болит мозг.

После первых спектаклей я возненавидел Достоевского. Скорее не Достоевского, а свое столкновение с ним. Я сочувствовал себе: я, современный человек, должен погружаться в мир Достоевского, вызывавший во мне яростный протест. Что происходит на сцене, почему я должен мучиться?

шения характера и судьбы героя. Писатель вел один мотив, потом вводил другой, третий, он провел в Раскольникове несколько линий. Я и хотел сыграть человека, в котором е с т ь в с е. Сознание собственной исключительности и нежная любовь к родным, холодный ум и доброе сердце, сила и беспомощность, словом, все, что свойственно человеку. Раскольников вверг себя в такие обстоятельства, которые пробудили в нем чувства неведомой силы. Рациональная выкладка в нем и эмоции, вся человеческая система находятся в диком, нестерпимом конфликте. Как разбудить в себе это? Как выразить?

Однажды, когда я тяжело болел, врачи ввели мне вакцину, какое-то «антитело». Организм перестал подчиняться мне, и словно чужими глазами я видел, как меня бросало, трясло, крутило из стороны в сторону. Так же — только неизмеримо сложнее — было, наверное, и с Раскольниковым. Жил он, придумал в себе иного человека, убил старуху, предполагая, что это для него естественно. А оказалось, что ввел он в себя антитело.

И его затрясло.

В лихорадочный миг есть в Родионе Романовиче по крайней мере три Раскольниковых. И все они — один мучительный человек. Ведь будущее героя не только в эпилоге. Он и убивал-то, пытая это будущее.

Преступив грань, Родион перестал управлять собственной человеческой природой. Соня, встреча с ней — это шанс обратимости, возможности вернуться к людям.

Но прежде, предав себя и погубив себя, Раскольников и Соню хочет довести до степени собственного страдания. Не замаливать грехи он к ней ходит.

Он жесток и несправедлив к Соне, быть может, потому, что разуверился в мотивах собственного преступления.

Что же мне представляется главным в опыте жизни Раскольникова? О чем (как я чувствовал) мы были обязаны сказать нашим фильмом?

О том, что и сегодня — 100 лет спустя — каждый из нас ощущает очень остро нравственный смысл романа. Мы живем в сложнейшее, драматическое время. Мы тысячами нитей связаны со всем происходящим на земле и не можем не замечать — в мире кровь льется направо и налево. Как часто затирается ее цена! Спрямляется фантасмагорический кульбит, который происходит в человеке, совершающем насилие.

Но нельзя, чтобы затиралось! Нельзя, чтобы в нашем мире кем бы то ни было утверждалось право на собственную избранность, исключительность, раскольниковское право на насилие.

В современном прочтении романа мне кажется особенно важным подчеркнуть, что ни один человек не освобожден от законов морали, нравственности, что преступивший их человек должен встать на путь духовного обновления, по крайней мере искать в себе для этого силы. Доброе, заложенное природой, должно в нем победить.

Но общество, его законы и установления не уповают на неизбежную самообратимость каждого. Поэтому наказание — это цепочка той же обратимости к добру. Не случайно, что именно Соня, апостол любви и милосердия, требует наказания, требует от Раскольникова «страдание принять и искупить себя им».

...Я часто думаю, почему именно Раскольникова повел Достоевский по самым страшным, мучительным дантовым кругам преступления и наказания?

У великой нравственной идеи, у ее течения должны быть бетонные берега и четкий, ясный фарватер. Такова и нравственная мысль романа Достоевского. Но писатель погрузил в нее, заставил жить и мучаться ею человека крайнего, сложного и мятущегося, с горячей кровью и болью... Тем убедительнее оказался пример! Тем яснее истина, донесенная великим Достоевским.

Я не хотел следующий раз выходить на сцену. Однако от Достоевского не уйдешь, несмотря на все мучения — за ним невозможно не идти: слишком он глубок. И, как мне кажется, самыми удачными для меня были те спектакли, когда я решительно, непреодолимо не хотел играть.

Вначале мой Раскольников выходил на сцену уже жертвой, он как бы предчувствовал свою обреченность и был во власти своей судьбы. Но нет, Раскольников ничего не предчувствует, не знает, что произойдет завтра. Он, конечно, совершенно сознательно идет на убийство и в то же время не знает, опустит он топор или нет. Он мыслью приходит к страшному эксперименту. Эта мысль овладевает им. А как только топор падает, начинается неожиданное для Раскольникова раздвоение.

Раскольников ставит на себе опыт: все, что он придумал, лишь теория. Нужно сделать — тогда познаешь. Чтобы познать, нужно сделать. И он мучается, чтобы познать. Но он поскользнулся в своем опыте...

Раскольников находится во власти индивидуалистических амбиций, он захотел взглянуть на человечество, как на людской муравейник. До убийства он во власти сухих, рационалистических конструкций и теорий. Раскольникова лихорадило от нетерпения осознать с е б я в мире. Мне кажется, он никогда никого не любил до Сони. (И Соню он полюбил, конечно, только в каторге.) Хотя и напоминает матери: «А помните, маменька, я влюблен-то был и жениться хотел... Она больная такая девочка была, совсем хворая...» Далее идет анализ этого чувства: «Право, не знаю, за что я к ней тогда привязался...»—и тут же вывод, результат, формула: «...кажется, за то, что всегда больная...» Все рационалистически судится и оценивается (любовь и та облекается в теорию).

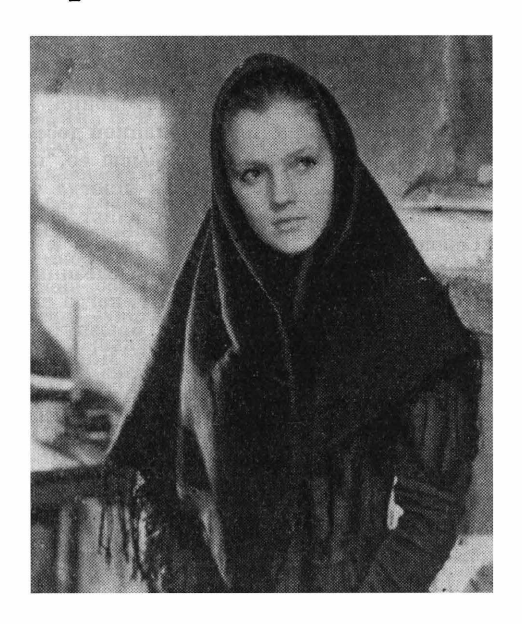
Момент же, когда мы застаем Раскольникова,— это момент начала отдачи. И первый шаг моего героя на этом пути на сцене — когда он «быстро поднес к губам» материнское письмо и... «поцеловал». А потом, после убийства, Раскольников начинает словно расчленять себя, анатомировать, обнаруживая у себя сердце, нервы. Если бы он их обнаружил раньше, ничего бы не произошло. До сих пор он не видел многого, не чувствовал — его глаза были точно в шорах.

Но в Раскольникове до самого конца, до эпилога совершенно нет осознанной доброты. Есть эмоциональные прорывы ее, неожиданные вспышки. Это как иногда человек долго уговаривает, заставляет себя: «Сейчас заплачу, сейчас заплачу» — и не может выжать из себя ни одной слезинки; а в самый неподходящий момент, когда слезы надо скрыть, они вдруг брызнут из глаз. Так Раскольников в доме Мармеладовых... Вот испустил последний дух Мармеладов, вот жалкая в своем шутовском и постыдном одеянии Соня, вот Катерина Ивановна бьется головой об стенку, вот трое голодных, истощенных, «босеньких» сирот. Все это наваливается на Раскольникова во всей своей обнаженной неприглядности. Он отшатывается в ужасе—страшно, не хочу, не могу, не желаю этого видеть, не люблю это видеть — и вдруг (как те самые непредвиденные слезы) сунул в руку безумной Катерины Ивановны все свои деньги и выскочил на лестницу. Кстати, может, тут же подумал со злой досадой, зачем он это сделал, как раньше изумился себе, своей помощи проститутке.

Я н е и г р а ю характер Раскольникова. Нет у меня и бытовой расцветки характера. Не иду я и изнутри характера, а стараюсь понять отношение, взгляд Достоевского на этого человека. А главное, как мне кажется, что ощущал Достоевский в каждом человеке, это что-то святое, от чего нельзя просто отмахнуться. И это не есть вера во что-то мистическое, а вера в стремление человека к идеалу.

Раскольников мечется, страдает, и все-таки момент признания в полицейском участке не есть его раскаяние, а есть вызов, очередной «топор». И потому мне представляется, что без эпилога здесь обойтись нельзя. Только в каторге, через полтора года Раскольников бросился к ногам Сони, «плакал и обнимал ее колени». Вот это и было раскаяние — последний удар топором, но уже н е по теории Раскольникова.

Путь же Раскольникова к раскаянию был долог, тяжел и преисполнен страданий истерзанного разума и сердца.



Говорит ТАТЬЯНА БЕДОВА (Соня Мармеладова):

— Когда я узнала, что мне играть Соню, это в сознание войти не могло, привыкнуть к этому было невозможно...

Схватилась за роман. Читала, вернее, почти механически листала и листала книгу, никак не могла собраться, вникнуть и уж, конечно, вообразить, что читаю свою роль. То первое, лихорадочное впечатление: Соня показалась мне какой-то бесплотной, бесконечно несчастной, по глаза втоптанной в грязь. Меня и испугала и обожгла ее страстность, раненная обнаженность ее сердца, нервов. Я трудно привыкала к ней. Открывала для себя новое и новое. Словно по шаткой нескончаемой лестнице я поднималась к Соне.

Наверное, мне надо было понять самое главное: как без всяких третьих лиц я сама-то отношусь к Соне, кто она для меня?

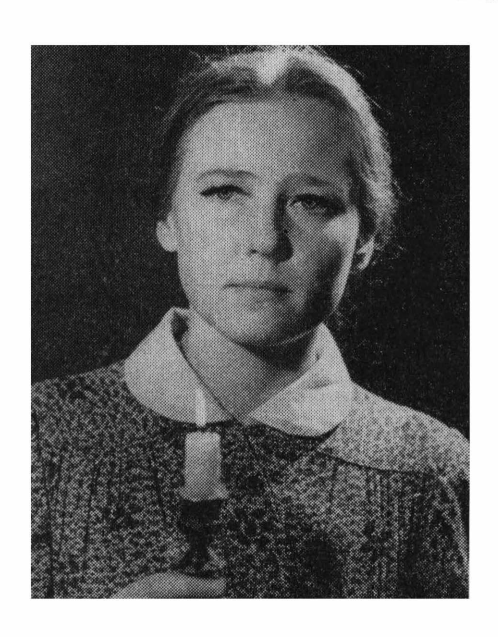
Сегодня, после двух лет работы, говорить об этом так же трудно.

И все-таки... Соня для меня — это живая, доказанная вера в добро, в любовь, человек, сильный прекрасным в себе, достаточно сильный, чтобы жертвовать собой. По-моему, это то главное, без чего и не может быть ее. Так же, как и без боли, безмерного страдания.

Прежде, читая учебники и книги по литературе, я нередко замечала: лишь только речь заходила об «искуплении страданием», тут же давалась сноска на ошибочный взгляд писателя. Получалось, будто герои Достоевского только до какой-то черты живут по правде, а потом начинают фальшивить, «иллюстрируя» заблуждение автора. Но когда я стала играть, стала жить Соней Мармеладовой, я поняла, что страдание — это не искусственное условие, не прихоть и не заблуждение писателя. Не страдая, Соне и жить-то нельзя! Мне кажется, что Достоевский видел и очищающую силу и темную бездну людского страдания. Он знал, что страдания возвышают человека... Если не убивают его.

Я поняла, что Соня глубоко верует в бога, что никаких подмен, подстановок, актерских «приспособлений» здесь быть не может. Но я поняла также, что ее слова Раскольникову: «Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: «Я убил!» — эти слова могут быть сказаны и человеком, который, не зная бога, знает, что такое совесть, справедливость, добро. Поэтому для меня нет в Соне чуждых или непонятных сторон.

И, конечно, для самой себя я искала постоянно — чем близка, чем необходима Соня и мне, и другим людям, живущим в совершенно иное время? Я не отвечаю на это буквально — способностью жертвовать собой. Но в наш век (в котором так много высокого, светлого, но есть и много жестокого!) мне кажется особенно светлой, прекрасной и необходимой способность Сони так верить доброму в человеке, так поступать, как умела это она...



Говорит ИЯ САВВИНА (Соня Мармеладова):

— Сначала роль эта вызывала у меня раздражение. От беспомощности. Я не знала, что же мне с ней делать?

Соня Мармеладова стала легендой. Скажите кому-нибудь: «Мне дали играть Соню». Сразу же: «О-о-о!!!»

Этим восклицанием люди выражают отношение к теме Сони — великой теме от природы заложенного неосознанного стремления к духовному совершенству. Но тему играть я не умею. Мне надо было знать конкретные земные черты моей героини.

Пожалуй, никóгда мне не было так трудно рассуждать о роли, как в этом случае.

Я не могу стройно и логично объяснить, что я собиралась играть, что я играю, какие задачи ставила себе.

Есть несколько моментов, о которых я могу сказать: возможно, они не существенны, но для работы моей в спектакле они имели значение.

Возник вопрос: как Соня относится к своему положению «отверженной», к своему «желтому билету»? Страдает ли она? Мне показалось, что она об этом не думает. Более чудовищную вещь скажу — она привыкла. И не замечает. Как привыкает человек к хромоте. Страдание ее страшнее, оно существует в ней постоянно, но ей некогда думать о том, что она страдает. Ей некогда думать о себе. Она привыкла думать об отце, Катерине Ивановне, детях. Ей надо их накормить. Если же задуматься всерьез о своей жизни, надо действительно, как советует Раскольников, «головой вниз в воду». Мне вспоминается «Кроткая» Достоевского. Ростовщик делает ей предложение. Она долго не отвечает. «Подождите, я думаю», — говорит она. Мне предложили закрыть глаза во время этой фразы. Как бы сосредоточиться. Но вот именно «как бы». Закрываю глаза — демонстрирую процесс мышления, а не мыслю. Распадается сосредоточенность. Появляется ложь. Это невозможно. Так и Соня. «Экое страдание!» — скажет она о Раскольникове. Но никогда «как я страдаю». Раскольников приносит в жертву людям жизнь другого человека — и убивает себя. Соня приносит в жертву только себя — и воскресает. Потому вопрос о «профессии» был отвергнут. Нет «профессии». Есть человек, так жутко добывающий хлеб своим близким и смирившийся со всеми укорами себе, считая их справедливыми. Справедливо, что Лизавета редко к ней приходила. К ней нельзя, как к прокаженной.

Увидела Родиона и полюбила. Соня еще не знает, что полюбила, но мы знаем. Потому что ей стыдно. Она себя «заметила». Только его глазами взглянула на свою жизнь — и «заметила»: стыдно.

Соня мало говорит, и слова все непримечательные. Но если вдуматься, то становится страшно их произнести. Подчеркнуть важность слов — убить правду. А сказать просто — дойдет ли? Раскольников создал себе несокрушимую философскую теорию, подвигая себя на право убить человека.



«Преступление и наказание»

— Убивать? Убивать право имеете?— говорит Соня.

И все. Она не протестует даже. Она не понимает. Ее естественное человеческое непонимание сильнее всех противочеловеческих теорий.

Поступки и слова ее так естественны в своей простоте, что играть это кощунственно и невозможно.

Потому я пытаюсь ее ощутить. Всю. И совсем не стремлюсь сыграть. Потому что, действительно, не знаю как.

Соня все отдает. Себе берет лишь бога. «Что бы я без бога-то была?» Бога берет себе, потому что здесь не выгадывает «пользы». Ничего ни у кого не отбирает. Берет его себе не фанатично. Берет бога, как справедливость, красоту, гармонию, к чему стремится ее душа. Конечно, сама она не задумывается над тем, «что есть бог?», в смысле — что такое бог? Она знает, что бог есть — и все. Иначе жить нельзя. Бог не допустит, чтобы Полечка жила так, как она, Соня. Бог пошлет жизнь раскаявшемуся Раскольникову. Убитая Лизавета будет вознаграждена за чудовищное страдание — узрит бога.

Но идет Соня все время к людям. И это естественно.

«Как же без человека-то прожить?» — могло быть просто фразой, если бы она не жила так сама — раздавая себя людям.

Органически не принимая убийство, обнимает и целует убийцу. Что может быть неестественнее! «Она его любит!» — говорят мне. Как бы это все упростило, если бы дело было только в этом.

Раскольников коленопреклонен перед Соней. «Всему страданию человеческому поклонился». Обнимая убийцу, Соня становится на колени перед страданием этого человека. Нет его несчастнее на всем свете. «Что вы, что вы над собой сделали?»

Соня много плачет. Впервые я не теоретически, а конкретно задумалась о степени следования литературному первоисточнику при переносе его на сцену. В иной образный ряд.

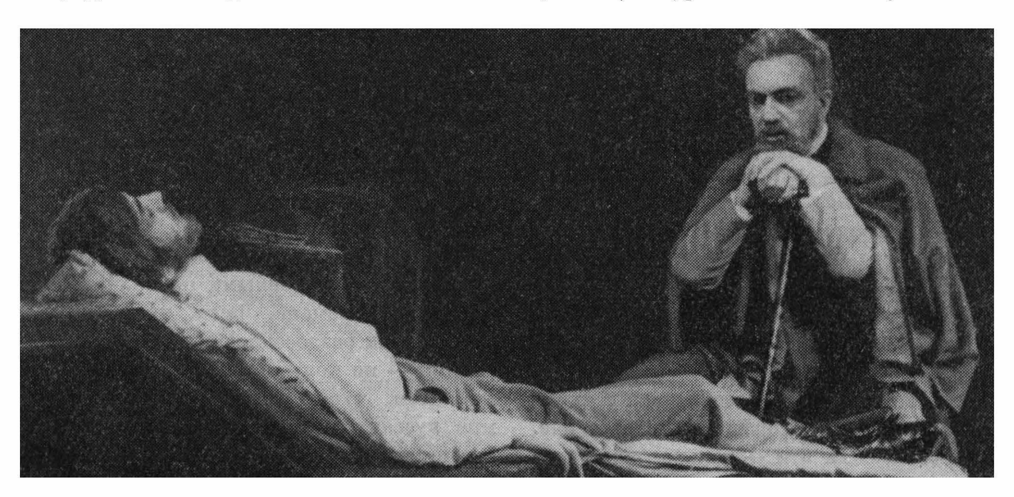
Читать или слышать — одно. Видеть — другое. Видеть в театре и в кино — тоже большая разница.

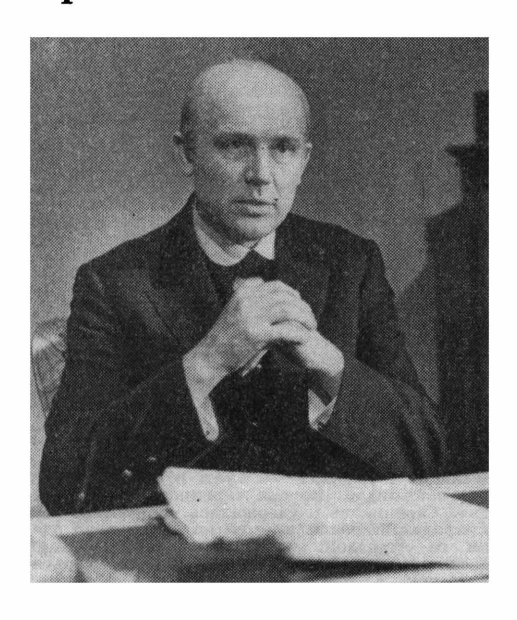
Для своей Сони я взяла у Достоевского то, что мне ближе и дороже. «И губы и подбородок ее вдруг запрыгали, но она скрепилась и удержалась». Скрепилась и удержалась. Соне мало лет. Но страдания, выпавшие ей на долю, рано сделали ее взрослой. Соня относится к жизни серьезно. «Только то прекрасно, что серьезно»,— как я люблю эту чеховскую фразу из «Чайки».

И вот, работая, я поняла одно. Соня прекрасна. И перестала раздражаться. Но играть ее после этого я не могла совсем. Играть прекрасного человека нельзя.

Потому пытаюсь искать обыкновенную Соню, простую, незаметную, такую, как все, «как сто тысяч других в России».

«Петербургские сновидения». Раскольников — Г. Бортников, Свидригайлов — М. Погоржельский





Говорит ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИЙ (Порфирий Петрович):

— Фильм отснят, уже позади премьера... И, казалось бы, я должен знать все о своем персонаже исчерпывающе и наверное.

Не могу себя упрекнуть за легкомыслие в работе, но сказать с уверенностью сейчас, после ее завершения, кто же такой Порфирий Петрович, гораздо сложнее, чем поначалу.

В этих моих словах нет и доли неискренности. И, пожалуй, сверхисключительности. Действительно, когда в Лондоне фирма «British Lion» организовала встречу актеров, в которой я принимал участие, сошлись три исполнителя роли Гамлета. И ровно через десять минут нашей беседы все мы одновременно и дружно пришли к выводу, что не можем с уверенностью сказать, кто есть Гамлет... Мы были поражены этим обстоятельством — наступило странное молчание.

И все же попробую разобраться в своих соображениях о Порфирии Петровиче. Но соображения эти — только лишь построенная для себя рабочая гипотеза.

В работе над ролью существуют три стадии: осмысление данности — реальности романа, замыслы, порожденные им, и, наконец, воплощение.

При чтении романа нам кажется все ясным, проза нас восхищает, и мы наслаждаемся ею. Нас поражает и вовлекает каждая строка — столько в ней мыслей, чувств. Все написано... Все ясно.

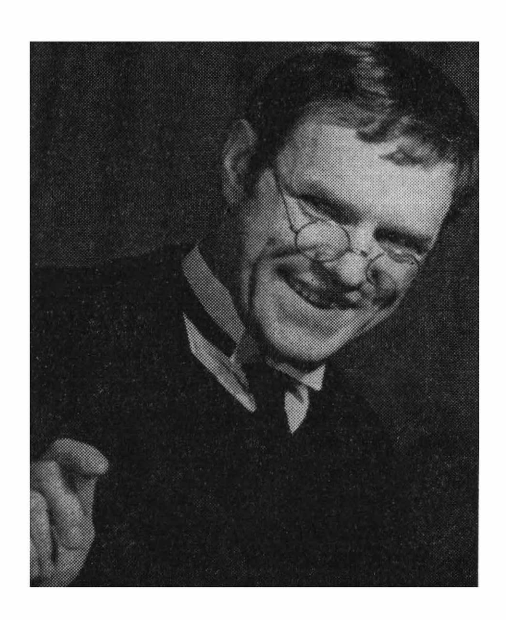
Мы начинаем строить планы, замышлять воплощение: как же изобразить и выразить то великое, соучастником которого мы становимся через нашу плоть и кровь. И здесь мы находимся на завидной для себя высоте.

Столкнувшись же с непосредственностью воплощения, вдруг ощущаешь такую неловкость, смятение и тревогу и лишь разводишь руками: как же, кто же и зачем? И где же твоя уверенность?

Порфирий — вероломный ум, злой гений. Его хитрость беспредельна. Верно, что эта роль написана на дьявола. Но подобные определения умозрительны. И как же сложить их в нечто конкретное и осязаемое?

Порфирий так умен и хитер, что даже не скрывается от своей жертвы, а, напротив, словно выворачивается весь перед ней. И этот его ход так парадоксален, эта откровенность так по-особенному вероломно-жестока, что и Раскольников, и мы приходим в полное замешательство и недоумение. И снова все наши рассуждения умозрительны. Героя же надо воплотить собою. Тут-то и понимаешь, что Порфирий неуловим, неосязаем.

Едва ли не симптоматично, что когда я пришел в группу «Преступления и наказания», у художников картины были рисунки с точными характерными признаками всех персонажей романа. Всех, кроме Порфирия. Я был раздосадован: почему? Развели руками — не получается. Рассказываю это не затем, чтобы оправдать неудавшиеся мне кусочки роли, а чтобы подчеркнуть странную испаряемость, какую-то эфирность этого персонажа.



Говорит ЛЕОНИД МАРКОВ (Порфирий Петрович):

— Предполагалось, что я буду играть Свидригайлова. И думалось мне, что это и есть мое прямое дело. Однако совсем неожиданно мне предложили репетировать... Порфирия Петровича. Все мои внешние и внутренние данные находились в самом решительном и, казалось, непримиримом противоречии с тем Порфирием Петровичем, что написан Достоевским. Он — с «маленькой, толстенькой, круглой фигуркой, как будто мячик», с «жирными ножками» и «бабьими жестами», и я — высокий, мужиковатый, полагаю — с резким характером.

Конечно, первое, о чем я подумал, это о необходимости уйти от подробностей внешнего рисунка, предложенного Достоевским — не «кудахтать», не хихикать, отказаться от особой, немного комически-излишней жестикуляции.

Однако на репетиции я постарался все-таки исходить только из Достоевского, я пытался понять каждую его ремарку, каждое замечание о Порфирии. Ничего не выдумывать, а обращаться за всеми необходимыми мне справками к самому роману. Я никак не пытался подмять под свои данные предложенный мне характер, не хотел приспосабливать его к себе, к моим собственным человеческим особенностям, а идти за ним, как бы это ни было неудобно.

Вначале репетиции шли тяжело и трудно — я не находил, не ощущал в себе Порфирия, сбивался... Но однажды, на одной из репетиций второго диалога с Раскольниковым, когда я надел на себя толщинку, костюм, я вдруг ощутил у себя под руками пузенько Порфирия Петровича. Одна неожиданно точно прочувствованная деталь физического самоощущения пробудила во мне искомый характер. И пошло... Мне стало свободно и легко говорить словами Порфирия, жить на сцене его страстью, двигаться и чувствовать в его ритме. То, что казалось в моем герое «неудобным», неприемлемым для меня — стало удобным, своим, органичным.

Как же я понимаю «моего» Порфирия? Здесь, видимо, нужно говорить прежде всего об отношении Порфирия к Раскольникову, хотя, думается, я просто перескажу Достоевского...

Еще до первой их встречи Порфирий подозревает Раскольникова в убийстве. С первым знакомством внутреннее подозрение сменяется убеждением в виновности Раскольникова, и в то же время он становится интересен, любопытен Порфирию. Потому что Порфирий не сухой судейский чиновник, а человек творческий (как у Достоевского: «Дело следователя ведь это, так сказать, свободное художество, в своем роде или вроде того», — говорит он).

Несколькими абзацами ниже Раскольников отпарирует: «Только должность-то

Много раз казалось мне, что ухвачены необходимые приспособления, успокаивался, начинал репетировать сцену, доходил до конца, и все мои предположения, ухищрения рушились за несостоятельностью.

Порфирий совершенно не моя роль... Расхождения между мною и им изначальны: по складу характера я бы никогда в жизни не мог быть следователем. Я абсолютно лишен хитрости, а у героя моего острый, гибкий ум: он может прикинуться дурачком, но про себя знает, для чего ему это нужно.

Естественно возникает вопрос: почему же, мол, ты не отказался от роли. Но мы, актеры, часто переоцениваем свои возможности. Пусть бросит в меня камень тот, кто найдет в себе силы отказаться от подобной работы. Ведь читаешь автора и начинаешь себя ощущать вроде бы на тех же высотах.

Сомнения и опасения назревали подспудно — они-то и натолкнули на мысль попытаться пойти от внешнего рисунка. И поэтому начали долго и кропотливо искать грим. Здесь мне так помог замечательный мастер грима Алексей Сергеевич Смирнов — «Люченцио», как мы его дружески называли. Как ни странно, Тараторкин, игравший Раскольникова, гримировался на моих пробах, чтобы в соотнесенности с ним искать грим и Порфирию. Даже цвет волос варьировался неоднократно. Это было Творчество. Грим занимал по два с половиной часа. Зато теперь, когда мне говорят, что Смоктуновского нельзя узнать в Порфирии Петровиче, я воспринимаю эти слова как похвалу нашим общим усилиям.

Когда с этой фазой работы было более или менее покончено, пошли дальше, от внешнего рисунка к сути. Так выяснилось, и до сих пор я не могу объяснить причину этого, что я могу играть Порфирия только босиком. (Быть может, это лаборатория, и о ней не стоит говорить?) Но лишь в двух планах можно увидеть на мне ботинки, которые сразу же после съемки с отвращением срывались. И необходимость этого была продиктована мне Порфирием, а не мною ему. Мой Порфирий мягко ступает, и эта поступь как бы заземляла меня.

Мой Порфирий... уж коль скоро мне пришлось сыграть его, продолжу... Казалось одновременно, что у него до странности однобокое развитие, представлялось, что этот виртуозный ум втиснут в неуклюжее, неловкое тело. Мой герой должен был плохо двигаться (поначалу я пытался играть его, вообще почти не двигаясь). Этот странный человек, Порфирий Петрович, наращивает себе живот, множатся всевозможные болезни в тучном, рыхлом теле... Все почти смешно, почти жалко. И только огромный лоб и воспаленные глаза от неустанно работающего мозга.

Прежние мои герои были нервны — Порфирий Петрович должен был бы быть очень спокоен, потому что он знает все о себе и потому с самого начала — о Раскольникове. Очевидно, в свое время, когда Порфирий был без лысины и болячек, он был очень близок к тому, что теперь сделал Раскольников. Но жизнь, видимо, вовремя уготовила ему иную участь. Об этом не сказано в картине подробно, но мне это было важно. Впрочем, в Порфирии важно все, и тем не менее он неуловим. В нем такое богатство сути, такие ее глубины, что, может быть, это рассредоточило меня, дезориентировало...

Чиновник, крючкотворец Порфирий изучает Раскольникова, чтобы привести его к раскаянию. Для него крайне важно препарировать это преступление, его психологическую «обоснованность», чтобы развенчать саму философию Раскольникова: «Станьте солнцем, вас все и увидят».

Сложна диалектика доброго и злого в персонажах Достоевского. И как князя Мышкина Достоевский возводит на такие высоты добра, что оно вдруг обращается в свою противоположность, так и в Порфирии Петровиче доброе желание подтолкнуть, направить человека к возрождению (по

у вас, Порфирий Петрович, прекомичная». Здесь источник внутренней драмы самого Порфирия. Но к этому мы еще вернемся.

И далее его отношение к Раскольникову развивается следующим образом. После того как он его увидел,— заинтересовался, затем — познал и, наконец,— почувствовал, проник, понял. А уж после этого и полюбил каким-то образом (нет, «полюбил» — пожалуй, не то... Словом, он сердце его понял.)

В процессе первых двух диалогов Порфирий вроде бы пытается заставить Раскольникова сознаться и одновременно не дает ему этого сделать. Ждет, когда преступник дозреет до нужного состояния.

Потому что, если Родион будет упорствовать в своей философии — это ужасно, если же придет к раскаянию — это и будет единственная лесенка к спасению в нем человеческого. Порфирий же чувствует в Раскольникове сердце.

В процессе борьбы с Раскольниковым и за Раскольникова Порфирий Петрович не просто умный следователь, беспощадный аналитик, он и азартный игрок в следственном процессе, и темпераментный актер следственного действа. Он внутренне скрывается от своего обвиняемого и подзащитного и, лишь подведя его к нужному финалу, словно выходит из игры, отбрасывает все и всяческие ухищрения, говорит своим собственным голосом, прямо и просто. И я как актер в финальной своей сцене с Раскольниковым с определенного момента тоже отбрасываю все приспособления и разговариваю с партнером, как разговаривал бы сам в жизни в какой-то подобной ситуации.

И последнее. Что сказано о Порфирии? Что он «странный» человек, что он не женат, а кто он, откуда — никаких биографических данных. В сложной структуре романа «Преступление и наказание», как мне кажется, Порфирий несет функцию, которую проще всего сопоставить с функцией катализатора в химическом процессе. Порфирий нужен, чтобы произошел необходимый Достоевскому процесс в сознании Раскольникова. Он его обостряет, убыстряет и направляет к финалу кратчайшим путем.

Но у Порфирия есть и своя собственная внутренняя драма, о которой я выше упомянул. Фраза его: «Я поконченный человек» необычайно важна и окрашивает образ последней, интенсивной, фоновой краской.

Суть его фразы состоит, видимо, в том, что в свое время Порфирий Петрович через что-то не сумел переступить, он пошел в общем русле — «Вы переступили, а я уже не могу». В том, к а к переступил Раскольников (Раскольников признается: «Я не старуху убил — я себя убил»), к а к и м о б р а з о м поднялся над собой, Порфирий видит и ошибку и трагедию Родиона, считает этот путь недопустимым («Станьте солнцем, вас все и увидят»). Но сам-то он солнцем не стал... Мимоходом сделанное признание: «я поконченный человек», а по существу—предельно просто и лаконично сформулированная идея о себе. Вот источник симпатии, с которой я отношусь к своему герою.

За всем, ч т о делает Порфирий Петрович (а он бесконечно целеустремлен) и к а к он это делает (а он бесконечно разнообразен на пути к своей цели), я чувствую его теплым, даже горячим человеком.

Достоевскому к воскресению) достигает такой ясности, что становится едва ли не жестокостью (заметьте — «едва ли»), которая может легко (и это будет ошибочно) показаться злом.

Ведь в общем Порфирий «добивает» свою жертву. Это под его нажимом, под его напором ломается юное существо — Раскольников. Вроде бы гибнет под прессом безжалостного ума Порфирия. Порфирий же толкает его в каторгу. И этот толчок можно расценивать крайне негативно. Но отдельные отрицательные симптомы этого персонажа нельзя распространять на образ в целом.

Мне кажется, неверно рассматривать Достоевского, как певца мрака, внутренней развороченности. Достоевский, напротив, величайший гуманист. Даже в судейском чиновнике он отыскивает грани добра: не кто иной, как именно Порфирий в негласном союзе с Соней возвращает Раскольникова на путь истины, то есть человечности. Достоевский вообще представляется мне певцом света и надежды.

У Достоевского, я бы даже сказал, ярко выраженный, активный свет... Князь Мышкин добр тем, что он светел, как зайчик на стене... Порою интенсивность этого света так велика, что он слепит глаза и может показаться тьмою. Не оттого ли, что наш взгляд еще не адаптирован к запредельности света Достоевского?

Другое дело, что в Достоевском нет черного и белого, только хорошего и только плохого. Раскольников убил дважды, но Достоевский заставляет нас ему сочувствовать. Порфирий никого не убивал, он, по существу, помогает Раскольникову, он честный и добрый, но наши симпатии не с ним.

Поскольку я второй раз встречаюсь в своей работе с Достоевским, особенно трудно с ним расстаться, кажется, просто невозможно, как с прекрасным отрезком жизни.

Прошло два года титанических усилий, мук, но и незабвенного счастья. Нужно было родить характер поначалу мне неведомый. Провал роли равносилен смерти человека. И очень страшно, если моя актерская ткань и ткань Порфирия окажутся несовместимы и обнаружится неумолимый процесс отторжения...

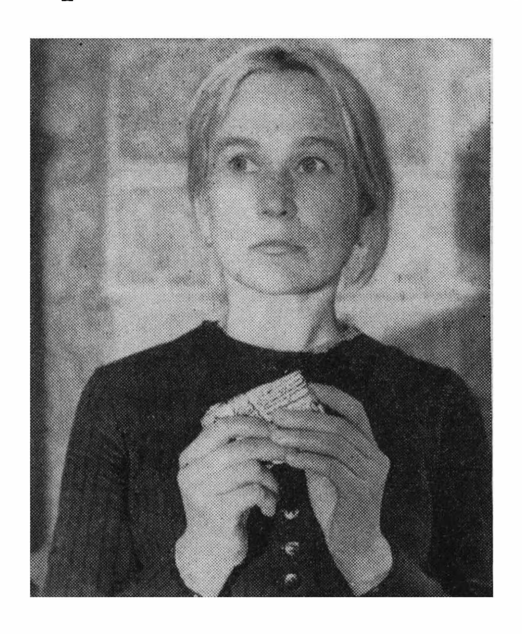
«Преступление и наказание»



«Петербургские сновидения». Порфирий Петрович — Л. Марков, Раскольников — Г. Бортников


Эскиз декорации художника А. Васильева





Говорит МАЙЯ БУЛГАКОВА (Катерина Ивановна):

— С самого начала работы над фильмом «Преступление и наказание» Лев Александрович Кулиджанов сказал нам, что главное в фильме — Раскольников. Все мы, остальные персонажи, существуем только для него. Все мы, как осколки разбитого зеркала. Если собрать их воедино, то в зеркале этом можно будет увидеть Раскольникова. И Катерина Ивановна — один из этих осколков.

Когда мне сказали, что я буду играть Катерину Ивановну, счастье мое было беспредельно. Еще раньше, когда я училась во ВГИКе (была у меня тогда еще совсем другая физическая фактура)— я мечтала сыграть, как, наверное, все студентки актерских факультетов, Соню. И потом всегда я верила, что сыграю Достоевского, и только боялась— не успею, состарюсь.

И когда вдруг эта вера получила подтверждение... я перечитала роман, выписала в тетрадку все сцены моей героини. И образ этот — Катерина Ивановна — я восприняла как первую любовь, когда ни о чем больше не хочется думать, нет никакого желания оглянуться вокруг, подумать с сомнением — может быть, что-то делаешь неправильно? И отдалась этой работе целиком.

Впрочем, съемки в этом фильме даже нельзя назвать работой. Я только с предельным нетерпением ждала мгновения, когда же наконец я встану перед камерой. Я была переполнена своей героиней, ее жизнь была моей жизнью. Словно бесконечно давно я ждала только этой роли. Мне не нужно было подготавливать к этой работе ни свое физическое самоощущение, ни нервную систему.

И теперь, после завершения фильма, у меня внутренний покой, сознание не зря прожитой жизни.

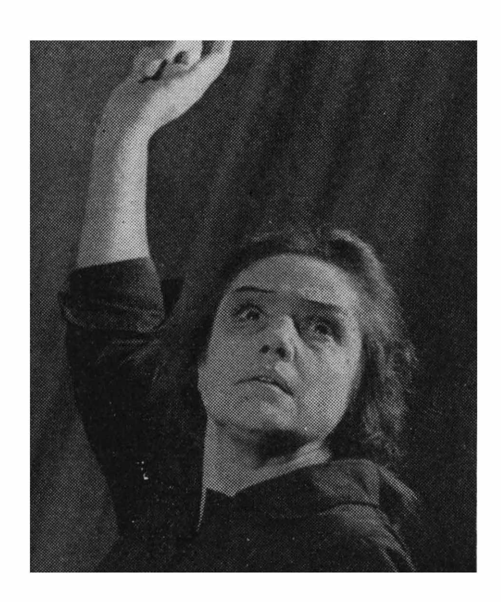
Лев Александрович поразительно работает с актером. Лучшего в этом смысле режиссера я (в своей практике по крайней мере) не встречала.

Поскольку Катерина Ивановна, конечно, не главное в фильме и не о ней фильм, то роль сильно сократилась. Мы убрали всю излишнюю экзальтацию, чтобы этот персонаж не выбивался из ансамбля, не обращал на себя специального внимания. Если бы роль была сохранена в более полном объеме, можно было бы разнообразить ее в нюансах: дать и то, и другое, и третье состояние...

Из того, что не работает прямо на сюжет, мне была дана лишь первая, небольшая сценка с рассказом, как мне представляется, о выдуманных папеньке, танцах у губернатора. Это сфера ее фантазии, но в этой фантазии она находит способ продления своего существования за пределами страшной, исковерканной, безысходно убогой реальности.

Сцену истерики и затем сумасшествия, как мне кажется, в общей ткани фильма необходимо было приглушить, сыграть не на внешней яркой экзальтации, всегда эффектной и театрально-приподнятой, а тихо и просто, чтобы в своей неприметности трагедия прозвучала глубже.

Катерина Ивановна представляется мне человеком не просто незаурядным, но талантливым. Внутренний темперамент настоящей мощи кроется в ее чахлом, обессилевшем теле. Это огромное эмоциональное богатство, которым наделены люди по-настоящему духовные.



Говорит ИРИНА КАРТАШЕВА (К а т е р и н а И в а н о в н а):

— Встреча с Катериной Ивановной — вторая моя встреча с Достоевским: я играла Карпухину в «Дядюшкином сне». И поразительно, что при всей непохожести двух этих образов в них есть общее — несправедливо загубленная жизнь. Есть даже почти одинаковые фразы о мифическом, благородном папеньке. А ведь Карпухина — человек внутренне опустившийся: алкоголичка, сплетница, бузотерка, словом, она занимает «достойное» место среди дам города Мордасова. А Катерина Ивановна... впрочем о ней-то сейчас и пойдет речь.

Катерина Ивановна на самом дне человеческой жизни: пьяница-муж, голодные дети, единственный источник существования — заработок Сони, которую в припадке отчаяния она сама толкнула на панель. Она мечется и бьется в этом горниле человеческого страдания — непрерывно что-то стирает, зашивает, суетится, много говорит, как бы пытаясь заслонить собою безнадежно зияющие дыры нищеты.

И вопреки всей чудовищности своего существования Катерина Ивановна ни на секунду не теряет веру в справедливость, которая обязана восторжествовать. И в этой вере (безумной в ее положении) источник того яростного вдохновения, с которым она упрекает, требует, судит... Жизнь бьет ее наотмашь, но даже в бреду она верит в справедливость.

Мармеладов напивается до скотского состояния. Но когда-то он принял ее с детьми, помог ей. И хотя давно уже, кроме бесконечного горя, он ничего не несет в их жизнь, все крики Катерины Ивановны, дранье вихров вызваны верой в то, что он еще может стать человеком. А для постороннего взгляда в эти минуты Катерина Ивановна жалка и смешна.

Но у нее самой нигде, ни единой секунды нет жалости к себе, да она ни от кого и не потерпит жалости. Человеческая гордость, человеческое достоинство — она богата ими в избытке.

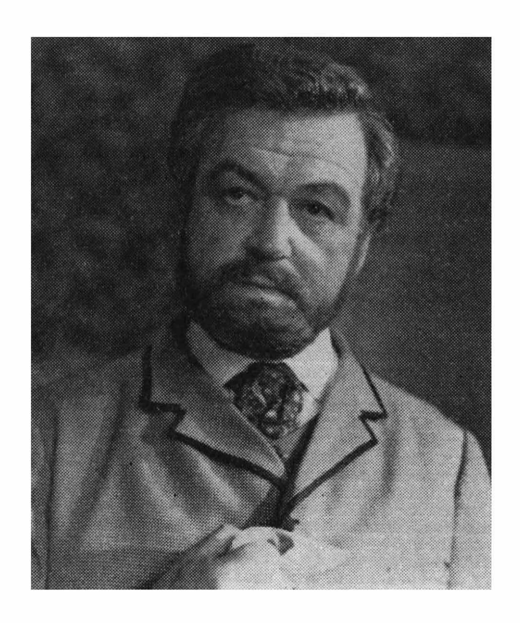
И хотя краски, приспособления я брала только у Достоевского, мне казалось, не так уж важно акцентировать внимание на злой чахотке. Мне было гораздо важнее донести предельный градус ее нравственного страдания, когда она буквально бьется головой об стенку. И опять не от жалости к себе, а от сознания несправедливости. Все ее движения должны быть некрасивы, сломаны — эта пластика надорванных линий должна отражать всю непосильность внутренних страданий. Еще раз повторю, что Катерина Ивановна на пределе нравственного и физического изнеможения, но она ни на секунду не может признать себя поверженной, она в непрерывном наступлении. Вот почему я не могу себе представить рисунок этой роли без эмоциональных взрывов, яростных вспышек.

Очень важна, глубока и сильна тема единственного ее греха, вины перед Соней. Легче снести обиду к себе, к памяти пресловутого папеньки, но не обиду Соне. И в том, что Лужин мог обидеть Соню, Катерина Ивановна видит опять свою вину перед ней. Даже одна из тем безумия — просить милостыню, все, что угодно, но только больше не использовать Соню.

Вообще же безумие Катерины Ивановны — в ее попытке прорваться вопреки всему к справедливости. Не благ жизни она ищет, а справедливости, громко, шумно, надорванно, яростно ищет — не прося, а требуя.

Мы решили сцену безумия Катерины Ивановны на фоне нескольких безучастно взирающих людей. Это безумие в одиночестве, как мне кажется, подчеркивает трагизм ее существования и гибели.

И в последнем ее выкрике миру: «Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!» — снова не жалость к себе, а ярость, злость на себя, что «уездили» — не выдержала...



Говорит ЕФИМ КОПЕЛЯН (Свидригайлов):

— Очень сложно говорить о сыгранной роли. Частенько случается, что ты играешь одно, а зритель находит в этом другое. И что бы мы изустно ни рассказывали ему о своем герое, он поверит тому, что увидел, а не нашей собственной характеристике...

И все-таки...

Роль Свидригайлова значительно сокращена в фильме. И хотя я понимаю, что это неизбежно при экранизации, мне очень жаль, что выпали некоторые сцены. Это затрудняет понимание образа.

Каждый характер, написанный Достоевским, парадоксален. В каждом его герое внутренние противоречия и контрасты сплетены в сложный клубок. За каждым внешним проявлением порою вовсе неожиданная, внутренне многозначная суть. Свидригайлов в этом смысле отнюдь не исключение...

Что такое Свидригайлов? Сластолюбец, раб самых низменных страстей, наконец, «низкий человек», как называет его в романе Достоевский. И это все несомненно справедливо. Но нельзя также не заметить в нем и определенного благородства, и широты характера, и своеобразного умения проникнуть в глубинную суть.

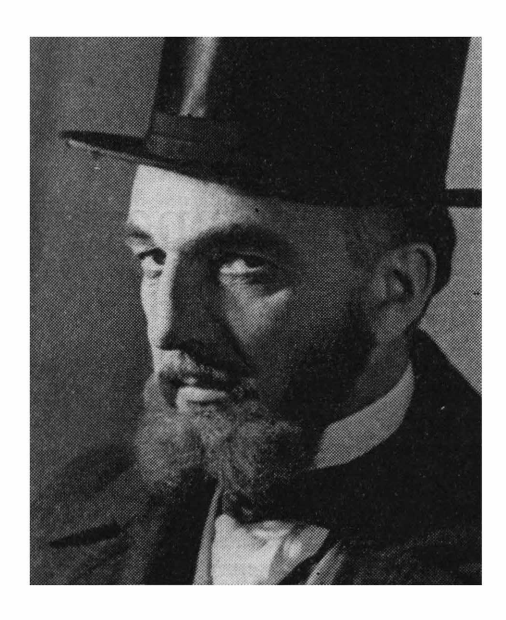
Так Свидригайлов очень быстро нащупывает то общее, что сближает его с Раскольниковым, догадывается о причине его внутренней смятенности до того, как подслушивает в разговоре с Соней подробности пережитой Раскольниковым трагедии.

Свидригайлов — один из двойников Раскольникова. Их роднит общая философия, как бы поначалу Раскольников ни отмахивался с отвращением от Свидригайлова.

Они оба считают, что есть люди высшие и низшие, что одни повелевают, а другие подчиняются их воле. Но есть и разница: Раскольников приходит к этой идее чисто умозрительно, а Свидригайлов проецирует эту идею в каждодневный жизненный опыт.

И когда в финале он помогает Соне и детям Катерины Ивановны, менее всего мне бы хотелось, чтобы это его действие воспринималось как добрые дела раскаявшегося грешника. Свидригайлов вовсе не рисуется, а говорит чистую правду, что, «уезжая в Америку», ему некуда девать деньги — и все!

И еще: трагедия Свидригайлова в том, что он впервые по-настоящему полюбил и тут же потерпел крах. До этого он был неуязвим и привык быть победителем. Однако исключительность эта оказалась мнимой, бессильной перед добрыми человеческими качествами. После этого жить Свидригайлову нельзя... Уходя из жизни, он считает проигравшим себя, но не свою философию, от нее он отказаться не в силах.



Говорит МИХАИЛ ПОГОРЖЕЛЬСКИЙ (Свидригайлов):

— «Вы были шулером?» — «А как же без этого?» — отвечает аристократ Свидригайлов, речь которого в романе пересыпана французскими словами.

У Свидригайлова тоже философия «все дозволено»: нравственные преграды — для тех, кто слаб и не решается их переступить. У Свидригайлова достаточно силы, чтобы не считаться ни с какими нравственными подпорками, не нуждаться в них. И все-таки отсутствие этих преград и подпорок — миф...

Этот блестящий, холеный, барственно спокойный человек ни через что «не переступил», не сумел отринуть от себя то, что он именует «привидениями». И первое, о чем он спрашивает Раскольникова, чуть вглядевшись в него: «Привидения являются?», спрашивает о тревожащем его самого, о ему самому непонятном, не втискивающемся в рамки его философии. Он ни в коей мере не интригует Раскольникова, он прежде всего заинтересованно для себя самого ищет с ним точку соприкосновения.

Очень обидно, что в рамках спектакля сохранено лишь то, что негативно характеризует моего героя. Мне казалось необыкновенно важным «вытащить» и то хорошее, доброе, что в нем есть. Внешне может показаться, что Дуня понадобилась Свидригайлову только потому, что уязвлено его мужское самолюбие. Однако Дуня, по-моему, единственная и глубокая любовь в жизни Свидригайлова, случившаяся поздно.

И только эта его страсть ему оказывается нужной — Дунечка. Она, как соломинка, по которой он может добраться до истины, человечности. Он спешит и, следуя опыту всей своей жизни, применяет тут же недозволенное средство. Соломинка обламывается, и это сразу конец.

Хотя Дуня, как я думаю, где-то в глубине души любит Свидригайлова, он притягателен для нее, но уж очень она его страшится. Он даже ужасает ее...

А ведь человеческое не чуждо Свидригайлову, и в этом развращенном уме и сердце находится место для искренней любви. Внешне благообразный, циничный, всесильный своей неуязвимостью барин не вдруг пускает себе пулю в лоб...

Высказывания подготовлены к печати
А. Васильевым и О. Сурковой

Приглашение к спору

Б. Добродеев,
К. Славин

С точки зрения драматурга...

Заметки о современном документальном и научно-популярном кино

1. Осознание новых возможностей

Истинное значение великого открытия, его будущее невозможно постичь сразу.

Зрители первых синематографов вряд ли могли предположить, что кино станет глобальным искусством первой половины XX столетия, что оно не только будет развлекать, но и обретет взрывную силу в схватке идей, что оно придет на помощь науке и технике в их поисках и открытиях, что оно окажет огромную практическую пользу человеку не только на земле, но и в космосе.

Любопытно и другое. Появившись на свет как аттракцион, как «ожившая фотография», кинематограф породил игровой художественный фильм, который вскоре бойко обогнал своего «документального» предтечу и заставил потесниться другие музы.

А вот первозданный кинематограф, кинематограф-репортер, кинематограф-документ, «фотограф жизни», так надолго во многом и остался просто фотографом, фиксирующим факты и события более или менее сенсационного свойства.

И только у нас, в стране Октябрьской революции, документальный кинематограф раньше всех стал осознавать свои подлинные возможности, силу политического, воспитательного и эмоционального воздействия на зрителя, заговорил языком большого искусства.

По утверждению С. Эйзенштейна, в двадцатых годах хроника и документальный фильм вели наше киноискусство.

А сегодня нам кажется, что документальный и научно-популярный кинематограф развивается медленнее и труднее, чем игровое кино, хотя в ряде работ показывает свои неисчерпаемые возможности. Тем не менее он еще и сегодня пытается бежать по старым узеньким рельсам, подобно паровозику из первых журналов Пате, словно не замечая, что мир вокруг давно стал другим, что другими стали и кинематограф и наш зритель... И что родился, растет и феноменальными темпами развивается «голубой экран».

В этих заметках мы хотим поговорить о животрепещущих вопросах развития документального и научного кино и, не претендуя на бесспорные обобщения и выводы, откровенно поделиться своими наблюдениями и раздумьями, затронуть проблемы, представляющие профессиональный, и не только профессиональный, инте-

рес и особенно хорошо просматривающиеся с ответственной и трудной позиции драматурга.

Мы берем на себя смелость поговорить об этом, считая, что из-за методологической и ведомственной путаницы, из-за отсутствия каких-либо теоретических исследований и обобщений слишком много до сих пор неясного, архаичного в наших взглядах на природу документального и научно-популярного киноискусства, на их сегодняшние функции и задачи.

Порой невольно кажется, что мы еще никак не можем расстаться с блаженным младенческим возрастом — жадным до впечатлений, но не способным глубоко истолковать их.

Спору нет — у детства свое обаяние, свои правда и искренность, привлекательная простота. Но зритель-то сегодня не прост. И дело не только в его кинематографической искушенности, дело в его эстетической требовательности, политической образованности, органическом неприятии начетничества, пустословия, избитых приемов, расхожих шаблонов и подделок «под документ».

Он хочет видеть не просто информацию о событиях, а умный, тонкий, эмоциональный репортаж — репортаж чувств, как мы говорим; он хочет видеть не просто набор «живых фотографий», а некую гамму мыслей, настроений — даже в простом киножурнале! И непременно — новизну... Новизну материала, фактов, самого подхода к ним, новизну сочетаний, ассоциаций!..

Он, наконец, хочет увидеть, почувствовать за экраном умного, интересного (а может, и веселого, и остроумного?) собеседника, услышать глубокие суждения, понять, что с ним разговаривают на равных. Словом, зритель ждет не простой, оголенной, обезличенной информации, а информации, помноженной на мысль и чувство.

А для этого нужен особый почерк, особое умение, талант, свое ви́дение. Короче говоря, нужен автор. Автор особого дарования. Но если даже он умен, талантлив и обладает художнической индивидуальностью, он имеет дело с устоявшейся системой взглядов на документальный и научно-популярный кинематограф. Ему без конца повторяют: «Мы только хроникеры!.. Что вы изображаете «художественное кино»? Мы фиксируем факты, мы их обобщаем, пропагандируем, но не более того...»

Да, мы все еще держимся, к сожалению, за спасательные круги хрестоматийных формул, запрограммировавших документальное кино всего лишь как способ донесения «сиюминутной» информации и как средство элементарного, фотографического копирования действительности.

А само наше время, научно-техническая революция вносят в повестку дня вопрос об авторском документальном и научном кинематографе, о кинематографе с ярким рассказчиком — ведь сегодня телевидение открыло для нас всю планету, заглянуло в самые недоступные ее уголки. Мы немедленно узнаем о крупнейших событиях века, мы в курсе всех новостей жизни, и нас, кажется, уже не удивишь никакой киноинформацией, даже сенсацией, ведь, сидя у себя дома, мы наблюдаем за полетом космического корабля...

Телевидение если не качеством передач, то во всяком случае своей реактивностью, мгновенным откликом на события опережает документальное кино, отнимая у кинохроники ее первичную функцию.

Значит документальному и научному кино надо обрести новые «чары», выработать подлинно художественные принципы работы. И корень вопроса — в совершенствовании нашей профессиональной культуры, кинематографического мастерства, в творческой изобретательности.

Ни одна страна мира не выпускает столько документальных и научно-популярных картин, сколько наша великая кинематографическая держава. И как необъятен наш тематический и даже просто географический диапазон...

Но стоит вам на выбор взять десяток фильмов, и вы почти не отличите их друг

от друга... Одни и те же сюжетные схемы, эпизоды — одни и те же кадры, те же дежурные фразы, те же монотонные дикторские голоса, одна и та же музыкальная компиляция, — словно иголка проигрывателя застряла на испорченной борозде грампластинки.

Что это — откровенная халтура, ремесленничество, равнодушие? Нет, всего лишь «нормальный» дилетантизм. Узаконенный, штатный, иногда даже премируемый дилетантизм, хорошо чувствующий себя в нашем сценарном цехе, а потом уже и в режиссерской профессии.

И как прямое следствие этого дилетантизма — безвкусица, голый схематизм, полная растерянность перед сложным человеческим материалом, перед бесконечным многообразием жизни. Неукротимое желание все вогнать в привычные стандартные кинематографические формулы.

Не потому ли на нашем экране так мало человеческих характеров, равных по силе художественного воздействия героям «Повести о нефтяниках Каспия», «Людей голубого огня», «Первой весны»... Нет, не только пассивностью авторской мысли можно объяснить то, что у нас с каждым годом все меньше становится героических и романтических картин. Таких, как, скажем, «Начинается город» и «Михаил Довжик», «От весны до весны» и «Шел геолог», «Чугун» и «Двое с мартена», «Стройка» и «Берег»... Из планов киностудий почти исчезли остропублицистическая тема, кинопамфлет, киносатира, социально направленный научный фильм, с классовых позиций разоблачающий буржуазную идеологию. Надо признать, что многие фильмы, которые снимаются на зарубежном материале, носят созерцательный, видовой характер, а отдельные работы страдают грубой плакатностью.

Ждет своих авторов и такая вечная в советской документалистике тематическая рубрика, как «жизнь и достижения нашей страны», наших республик, советского общественного строя. Мы думаем, что творческий поиск рижских документалистов Г. Франка и У. Брауна в фильме «235 миллионов лиц» дает хорошую пищу для размышлений о такого рода кинокартинах, ибо в нем была смелая авторская попытка перейти от холодного, протокольного обозрения к неравнодушному, страстному, заинтересованному исследованию перемен в людях, перемен, происшедших в характере и облике страны.

При всем обилии тем в планах студий, затрагивающих различные аспекты действительности, мы постоянно говорим, что тема современности во всей ее глубине и многообразии еще не заняла достойного места в документальном и научно-популярном кино.

Ведь подлинные герои наших дней — люди труда — рабочие, колхозники, инженеры, ученые, мелькая на экране, как правило, не дают зрителю живого, образного представления о тех процессах и преобразованиях, которые проходят не только в социально-экономической и общественно-политической сферах, но и в сознании людей, в образе их жизни.

Нельзя не заметить, что как-то померкла, потускнела и героическая тема нашего кинематографа, всегда отличавшая советскую документальную школу. Дела и помыслы, чаяния и интересы людей в годы повсеместного и бурного научно-технического прогресса, их творческий, самоотверженный труд нередко остаются достоянием дикторского комментария, а не самой драматургической и изобразительной ткани документального и научного фильма.

В этом мы усматриваем прежде всего профессиональную неподготовленность, творческую несмелость нашего сценарного цеха.

Известно, что все начинается со сценария. И неприятное тоже...

Сценарий, документального и научно-популярного фильма, как известно, вещь еще мало исследованная и во многом загадочная.

Серьезных работ по драматургии документального и научно-популярного кино

(исключение — книга С. Дробашенко) до обидного мало, а публикаций в периодике просто нет.

Однако эти «небольшие» теоретические осложнения не стали помехой для тех, кто решил дебютировать в драматургии. И вот уже большой отряд энтузиастов, начиная от директоров студий и кинотеатров и кончая людьми, вообще не имеющими никакого отношения к кино, занят сочинением сценариев. На любую тему, по любому поводу. Причем почти каждый сценарий документального и научного кино, коль скоро он уже заказан, рано или поздно, а будет поставлен — уж так повелось в нашей производственной практике...

Беда в том, что очень условны критерии, которыми определяют призвание к сценарному творчеству, степень авторской компетентности, профессионализма; отсутствуют надлежащая требовательность к работе, строгая взыскательность. К сценарию часто предъявляются требования, сводящие его к приблизительному плану будущего фильма, состоящему всего лишь из перечисления объектов съемки и весьма условного авторского комментария.

На студиях почему-то считают, что человек, членораздельно изложивший свои мысли на полутора страничках заявки, непременно сможет написать и сценарий, что сценарий документального и научного кино — это литература «второго сорта» и здесь драматургическое мастерство не так уж необходимо...

И вот уже окрыленные этим открытием редакторы, операторы и режиссеры (люди порой весьма даровитые в своей области) предпочитают писать сценарии сами...

Эти изначальные компромиссы постепенно приводят к творческой инфляции сценарной профессии, широко открывают ворота в документальный и научно-популярный кинематограф не только людям, искренне заблуждающимся относительно своих авторских возможностей, но и откровенным делягам, самоуверенным графоманам. Именно эти авторы, совершающие лихие кавалерийские рейды на студии, стали форменным бедствием нашей профессии, породили убеждение, что сценарий — это самая привлекательная форма литературного творчества, потому что она доступна всем.

...Вот образчик современного «бытового» кинематографа, оказавшийся в сценарном портфеле одной киностудии:

«Трофим Георгиевич идет заводским двором вроде бы неторопко, но подбористо, здороваясь на ходу».

Как это снять? Неторопко? Или подбористо?

А вот пример «настроенческого» сценария:

«На берегу черные коряги. Одна изогнулась, как молящаяся женщина, исступленно и отчаянно вскинув руки-сучья, другая распласталась покорно. А волна все успокаивает их немой крик.

Появляется яхта, а с ней тема мятежного ветра. Ива рада ответить его шалым порывам. Вы видели дерево в наслаждении?»

Признаемся: нет, не видели. Но увы, наверное, скоро увидим на экране.

А вот «сценарий-обещание», где особое значение имеют авторские ремарки — «второй план». Замысел вещи искренне и чистосердечно объясняют следующие авторские «соображения»:

«Изумрудом поблескивает карта Дальнего Востока. У карты с указкой в руках импозантный человек с большой окладистой бородой. У него удивительно ясные добрые глаза и образная, интересная речь. То, что вы сейчас прочтете, написанное от его имени, это надо воспринимать только как тезисы его предстоящего рассказа. Когда мы будем его снимать синхронно, он не будет читать написанное нами. Но он будет рассказывать, что написано нами. Это краевед и следопыт — герой нашего фильма».

Вот еще один сценарий, который привлекает «самобытностью» и обстоятельностью изложения, особой, мы бы сказали, «визуальностью» языка.

«Дворец культуры в стиле современного ампира. Здание универмага с красивыми витринами на двух этажах.

По обеим сторонам коровника стоят упитанные коровы и производится электродойка. Герой Социалистического Труда Анна Васильевна К. доит сразу несколько коров. Все делает умело, красиво, сноровисто. Через нее видны другие доярки, также работающие на нескольких аппаратах. Во всем видна культура производства. Секретарь райкома, как хороший знакомый, здоровается с дояркой. «Мы сейчас кончаем дойку, и я приглашаю вас к себе в гости»,— говорит ему Анна Васильевна.

Одноэтажный коттедж. Навстречу вышла дочь К. и приветствует подъезжающую машину. Через нее виден стоящий мотоцикл «Ява». Придворная Жучка хотела залаять на гостей, но окрик хозяйки остановил ее, и она с любопытством собачьим провожала их в дом.

Большая и уютная квартира К. Ковры, красивые занавески из тюля, радио, телевизор, картины на стенах и современная мебель создавали приятную обстановку».

Надо полагать, что не только современная мебель в доме К., но весь сценарий произвел на студию приятное впечатление, потому что она направила его в Комитет с лаконичным представлением: «При этом направляем вам II вариант литературного сценария и просим его утвердить. Частные замечания будут учтены при написании режиссерского сценария».

У нас тоже есть одно частное замечание — окончил ли редактор, который вел этот сценарий, среднюю школу?

Впрочем, иногда не помогает даже высшее кинематографическое образование. Главный редактор одной из студий, некогда окончивший сценарный факультет, прислал в Комитет такое заключение:

«При всех своих достоинствах сценарий имеет ряд недостатков, которые можно поправить во время работы над фильмом. В ряде эпизодов текста очень много, а изображением он не подкреплен».

Вот-вот... Текст и изображение... Диапозитив. Именно к этому зачастую сводится наше не очень богатое представление о сценариях современного документального и научно-популярного фильма, их драматургии.

Мы сознательно не называем здесь цитируемые сценарии и их авторов, ибо опасаемся, что за бортом наших изысканий остались примеры еще более разительного свойства. Да и не в названиях дело. Эти примеры свидетельствуют лишь о том, что низкий уровень сценарных работ приучил сценарные отделы и режиссуру видеть в авторах простых поставщиков материала и не более того...

В документальном и научном кино, как, пожалуй, ни в одной другой области киноискусства, необычайно велика роль редактора. Редактор — это первая инстанция, первый советчик и соратник сценариста, драматурга, — человек, вместе с ним отвечающий за идейно-художественное качество и содержание будущей картины. И ответственность эта начинается уже с первой и очень важной стадии нашей работы — с авторской заявки.

К сожалению, и мы это подчеркиваем, в последние годы уровень редакторского мастерства на киностудиях (и не только на студиях) понизился, стал таким, мы бы сказали, невыразительным, безликим, бесцветным, что многие и многие тематические и творческие поражения документального и научного кино, профессиональные огрехи, просчеты, легко устранимые при ответственной и квалифицированной работе, можно без всякого преувеличения отнести и на счет этой важнейшей кинематографической профессии.

Заключения, которые мы читаем, выводы и суждения, которые мы выслушиваем при обсуждениях заявок, сценариев и фильмов на разных стадиях производства, зачастую грешат равнодушным формализмом, отдают творческой беспринципностью и нетребовательностью. Не здесь ли первая причина появления в нашей среде, с одной стороны, дилетантов и ремесленников, а с

другой — предпринимателей от сценарного дела? Не здесь ли корни нивелировки авторов? И не потому ли основными, так сказать, «поставщиками» авторских предложений, разведчиками новых имен и фигур часто становятся сами режиссеры, а не редакции объединений и киностудий?

Это вопросы первостепенной важности, от решения которых зависит уровень драматургии документальной и научно-популярной кинематографии, а значит, и состояние всего нашего дела.

2. Упущенные возможности

Мы не преследуем цель давать оценки картинам. Это дело критиков.

Но так как, по нашему мнению, «ахиллесовой пятой» современного документального и научно-популярного кинематографа стало сознательное или бессознательное игнорирование драматургии, то хочется откровенно именно с этих позиций рассмотреть некоторые фильмы, причем такие, которые поднимают острые общественные темы, важнейшие проблемы времени и сделаны вполне добросовестно, с большой затратой времени и сил.

Но как часто и в этих работах дает себя знать скольжение по внешним пластам материала, стремление сказать обо всем, нежелание (или неумение) сосредоточиться на исследовании главных линий человеческих судеб и характеров.

В работе И. Менджерицкого и А. Зенякина «Солдаты мира», посвященной выдающимся борцам за мир, что ни биография — подлинный роман, волнующее повествование о поисках пути, о трудных дорогах к правде, о жертвах и невзгодах.

Мы понимаем, что у документального фильма бывает непростая история, в которой часто виноваты консультанты — уж очень убедительны бывают доводы оппонентов, всегда отлично знающих материал.

Нам трудно судить, почему авторы «Солдат мира» решили пойти по хроникально-иллюстративному пути. Но скорее всего не из-за чьих-то советов, а из-за недоверия к возможностям драматургии документального фильма или пренебрежения к ней. И поэтому герои картины открылись зрителю лишь частично, однопланово, обедненно, в сугубо официальной обстановке — в моменты интервью, на конгрессах, митингах... А ведь биографии таких людей, как Изабелла Блюм, Джеймс Эндикотт, Давид Альфаро Сикейрос, бесспорно таят в себе «зерна» большой драматургии, волнующие драматургические эпизоды, в которых преломились многие политические бури нашего века. Следовало ли пренебрегать этим?

Как правило, в сценариях опускаются наиболее выразительные человеческие подробности, не происходит вторжение в сферу чувств, мыслей, переживаний героев. А ведь именно это составляет душу подлинного произведения и создает живой контакт зрительного зала с экраном. Почему мы делаем вид, что все это важно только для игрового кино? Ведь в документальном кино происходит смена оружия, его творческие методы становятся все более художественными.

Сознаем ли мы, что многие наши документальные и научные фильмы мало трогают зрителя? Не умеют его увлечь интересной фабулой, неожиданным поворотом темы, проникновенностью интонаций? А ведь только живое человеческое содержание может послужить верным трамплином для больших политических и художественных обобщений, для размышлений о нашем времени.

Возвращаясь к картине «Солдаты мира», следует сказать, что это, по существу, как бы серия сюжетов из кинопериодики в сухом, протокольном изложении. Эти сюжеты не связаны между собой естественными человеческими ходами и не имеют драматургической опоры в том хроникальном и очень разностильном материале, который чисто механически включен в фильм. Драгоценнейшая хроника использована лишь для неких перебивок между сюжетами, излагающими биографии героев.

Прежде чем повести речь еще об одной кинокартине, позвольте напомнить о таком факте.

Старый большевик Ольминский вспоминает, что в 1922 году, в тридцать пятую годовщину со дня казни Александра Ульянова, в Москву были доставлены обнаруженные в архивах царского суда документы по делу «1 марта 1887 года». Владимир Ильич вместе с Марией Ильиничной и Надеждой Константиновной пришли в архив Октябрьской революции, и хотя Владимир Ильич знал, что его ожидает, он вздрогнул, увидев на столе дело брата, почерк которого он стал уже забывать... Он долго не мог раскрыть этот увесистый судебный том, медлил, подержал его в руках и лишь потом раскрыл. По мере того как он вчитывался в страницы этого дела, Ильич бледнел, причем, как выразился Ольминский, стоящие рядом буквально физически чувствовали, как у него перехватывает дыхание.

В этот день Владимир Ильич как бы шаг за шагом прошел по следам брата, узнавая впервые многие трагические подробности его подвига. Так он узнал, когда и почему была установлена слежка за Александром (после того как охранка перехватила подозрительное письмо), как два труса выдали всю организацию... Он увидел и протокол первого допроса, где впервые в жандармских бумагах упоминается имя младшего брата — Владимира Ульянова, ученика VIII класса Симбирской классической гимназии. По-разному вели себя в казематах Петропавловской крепости участники этого дела, но Александр старался выгородить товарищей и даже на суде шепнул сидевшему рядом Лукашевичу: «Если вам что-нибудь надо, говорите на меня...»

И последнюю строчку дела прочитал в этот день Ильич: «Шевырев и Ульянов бодро и спокойно взошли на эшафот»...

Мы не знаем, известен ли был этот факт знакомства Владимира Ильича с делом брата в 1922 году авторам фильма «Александр Ульянов» или они просто прошли мимо него? Но разве можно, снимая такую картину, не знать о нем, забыть, что герой фильма не просто Александр Ульянов, а любимый брат Владимира Ильича, что много лет во всех секретных донесениях о Ленине охранка будет непременно указывать: «брат казненного», «брат повешенного»...

Да и для любого зрителя, по нашему мнению, знакомство Ленина с делом брата спустя 35 лет — обстоятельство особо волнующее, значительное. Но авторы не учли этого... А ведь рассказанный эпизод буквально рвался в картину, потрясал истинным драматизмом, мог дать фильму второе дыхание. Найти такой «волшебный кристалл» в жизненном материале и есть подлинное призвание драматурга документального кино.

3. Драматургия — всегда открытие...

Мы все еще слабо представляем — что же такое сценарий современного неигрового фильма, какова его формула?

Вопрос тем более сложный, что он имеет много дискуссионных толкований, даже в применении к игровому фильму.

Очевидно, следует говорить лишь о принципах авторского отношения к материалу, о возможных путях его композиционного осмысления на экране.

Драматургия документального и научно-популярного фильма рождается там, где авторы глубоко исследуют жизнь, поступки людей, среду. Где автор «слушает» материал, пользуется его «подсказками», верит, что сама жизнь — и только она — подлинный компас драматурга, подсказывающий оптимальный вариант, лучшую форму рассказа, предлагающий не вымышленные ситуации, а подлинно увлекательные человеческие коллизии и сюжеты.

Но остается вопрос вопросов — как быть, если мы постоянно ограничены аскетически строгими средствами, если у нас нет живого актера, нет возможности реставрировать атмосферу и эпоху в изобразительном решении, в звуке? Может быть,

именно поэтому мы испытываем каждый раз такую растерянность и робость при столкновении с живой натурой, живыми героями? Может быть, поэтому на протяжении многих лет эксплуатируются одни и те же, давно набившие оскомину рецепты мнимой, внешней организации материала, то, что условно называют «приемом», «ходом» фильма, но что не имеет ничего общего с подлинной драматургией.

Документалисты слишком загипнотизировали сами себя различными «табу» и ограничениями, ссылаясь на чистоту документального подхода к материалу. Но в то же время иные из нас делают вид, что снимают все «как в жизни», искусно разыгрывая угодные им ситуации. Даже простое житейское событие — свадьба, встреча друзей, разговор в студенческом общежитии — заранее организуется, очень редко снимается «врасплох». Готовиться к любой, в том числе репортажной, съемке, конечно, надо, но готовиться творчески, организационно, а не «готовить» сам объект.

Сколько лет не умолкают дискуссии по поводу допустимости инсценировок в научно-популярном и особенно в документальном кино?

Многое, конечно, зависит от задачи, от художественной меры, такта, вкуса, изобретательности, проявленных драматургом и режиссером. Может быть, особенно режиссером.

Если речь идет лишь о частичной реконструкции эпизода, о восстановлении недостающих звеньев событий — то нам кажется, что это задача выполнимая и уместная, но только, подчеркиваем, в частностях, в отдельных деталях атмосферы.

Главное в другом.

Обращаясь к любому материалу — даже к тому, что придется завтра или через месяц снимать прямо на улице, в колхозе, на заводе, сценарист должен свою авторскую идею, свой рассказ строить, как канву будущего фильма, и достаточно четкую, строить на таких ситуациях, которые наверняка могут повториться и наверняка могут быть засняты с теми или иными коррективами.

Внутри композиции фильма, которая выстраивается в воображении автора, должна быть неизменно заложена возможность для дополнительных маневров режиссера и оператора. Важно подсказать им такой взгляд, такой подход к людям и событиям, который обязательно в свою очередь вызовет у них желание что-то развить, добавить, обогатить, но в рамках общего авторского замысла. Вот почему так важно, чтобы сценаристы не жалели идей, не боялись глубже копнуть материал, заражая своим видением всю съемочную группу.

Сегодня сценарист документального фильма располагает разнообразными возможностями и приемами для интерпретации фактического материала. В его палитре невиданную силу обрел звук — сильным эмоциональным компонентом стал голос живого человека (или актера за кадром), наиболее точно выражающий авторскую мысль.

Документалисты заставили говорить фотографии и «немую» летопись, научились работать скрытой камерой. Инструментарий неигрового, непостановочного кинематографа практически может теперь вторгаться во все сферы жизни и человеческой деятельности. Ему безусловно подвластны, и тому немало примеров, и сложные и простые структуры — от портретного анализа отдельного человека до многогранных и аналитических характеристик различных классовых групп и общественных сил, действующих на политической арене в тот или иной период времени.

Мы знаем немало фильмов о войне и фашизме. И у Пола Рота, и у Лайонела Рогозина, и у Эрвина Лейзера, и у Ежи Боссака мы видели произведения, вбирающие огромный, многообразный и неопровержимый документальный материал, показывающий всю глубину падения общественных, классовых сил, породивших такое зло, как фашизм.

Но самого большого эффекта в исследова-

нии сатанинского духа и лика фашистской Германии достигли Михаил Ромм, Майя Туровская и Юрий Ханютин в силу своей более страстной, до последнего предела напряженной авторской позиции. Той, что определила аналитическую направленность и беспощадную логику фильма, его почти естествоиспытательскую одержимость. В «Обыкновенном фашизме» нет ничего такого, что противоречило бы стилистической природе документального фильма — каждое положение картины безупречно с точки зрения документальной правды. В передаче исторической атмосферы. В обыденных подробностях поведения людей. В парадоксальных смещениях, подчеркнутых саркастическим тоном рассказчика. От выдержек из догматов нацизма до разборки на составные части гигантской пропагандистской машины оглупления немецких граждан. От анатомии страха и насилия до воскрешения на экране невиданной индустрии смерти.

Специального анализа заслуживают драматургические принципы, положенные в основу кинокартин «Подвиг» и «Гимнастерка и фрак» С. Зенина и А. Новогрудского. Накал их работ достигает порой трагедийного звучания, и если говорить о каких-то главных особенностях этой своеобразной драматургии — то это всегда плодотворное в искусстве столкновение человеческой судьбы и эпохи. Жизнь человека — и до последнего предела напряженный, лихорадочный пульс времени; крупный революционный характер, раскрывающийся на фоне больших социальных битв,— вот авторское кредо драматургии и «Подвига» и «Гимнастерки».

Отсюда сильные романтические краски в обрисовке железного рыцаря революции Ф. Дзержинского. На экране все время ощущаешь живого, полнокровного человека почти при полном отсутствии его прижизненных съемок. Таков удивительный феномен документальной драматургии.

А каким огромным человеческим обаянием овеяна в фильме «Гимнастерка и фрак» личность Г. Чичерина! Изумляют масштабность этого удивительного характера, круг его интересов, широта эрудиции и мысли. Вырастая из своего трудного и грозного времени, он как бы выражает собой т и п революционера ленинской закалки, беззаветно преданного делу партии, несгибаемой воли и мужества и в то же время — глубокой человечности, интеллигентности, культуры. Авторы находят множество драматических линий для острых характеристик и Г. Чичерина, и В. Воровского, и других героев этого воистину авторского кинопроизведения.

...Мы знаем, как банально решаются у нас обычно фильмы о наших республиках и городах с их обязательным прейскурантом тем, эпизодов, выражений.

А вот молодой режиссер с телевидения К. Долгих решил сделать картину о своем городе «Хроника Новосибирска». И мы чувствуем, что это о своем. Его фильм не спутаешь с другим, потому что режиссер оказался и хорошим драматургом (а если так, кто будет возражать, чтобы он сам писал сценарий?). Автор нашел своеобразное решение темы города — через смену эпох, через движение времени. Он построил картину по принципу многосерийного киножурнала, смонтированного из номеров разных лет новосибирской кинохроники,— со старыми титрами, со старыми шапками, со старой хриплой фонограммой, с мелодиями тридцатых годов.

Получился удивительный сплав репортажа и искусства, фактов и обобщений с живыми портретами людей. И гимн городу. И лирическое воспоминание.

Режиссер В. Лисакович поставил (также на телевидении) по сценарию В. Самойлова большой фильм «Завод» — о рабочем классе, о ленинградском первенце турбостроения.

Интервью, синхронные эпизоды, жизнь цехов, собрания, будни... Казалось бы, как это все собрать воедино? Какая здесь может быть драматургия? Но авторы нашли ее — в ритме рабочих смен, в истории напряженной борьбы за успешное выполнение сложнейшего госзаказа... И в судьбах

людей завода прежде всего. И то, что могло прозвучать казенно, стало живой душой картины. То, что можно было сделать формальным приемом фильма, стало его драматургическим нервом.

...Завод работает над заказом для одной из сибирских строек. Надо пускать гидростанцию на полную мощь. У нее свой план, свой график. И сибиряки посылают за новой гигантской турбиной в Ленинград специальное судно—лихтер, который проведет ее потом Североморским путем. Лихтер стоит на Неве — он торопит, ждет... И мы невольно начинаем волноваться. Поспеют ли к сроку? На заводе, как всегда, как везде, свои проблемы, свои трудности. Да и турбина новая, необычная. И вот, ведя кинонаблюдения день за днем, следя за рождением турбины, за людьми, которым она так нелегко дается, авторы находят внутренний строй многопланового рассказа, остросюжетную, невыдуманную историю. Они смело уходят в прошлое завода, включают в киноповествование старую хронику, знакомят с биографиями людей, в судьбах которых воплотилось время первых пятилеток, становление нашей индустрии и ее сегодняшний взлет. Прекрасно, умно, интеллигентно ведут себя герои картины — простые рабочие люди, инженеры, командиры производства — истинные ленинградцы. И именно поэтому замысел фильма обретает вдруг вторую глубину — за судьбой завода видишь судьбу страны, ее рабочего класса. Веришь всему показанному, волнуешься, понимаешь, какой путь прошел завод от первой примитивной турбины, легко умещавшейся на подводе, до современного гиганта турбостроения, который с трудом поднимают огромные краны.

Конечно, и в этой картине, как и в других, есть свои огрехи: легко ощущается затянутость, перегруженность материалом, есть неточные, торопливые и шаблонные дикторские фразы, неудачные вопросы... Но в главном — это победа. На трудном, магистральном направлении искусства.

4. Научное кино и границы жанров

Если проследить путь развития нашего научно-популярного кинематографа, то бросится в глаза странная закономерность: чем стремительнее взлет науки, чем шире фронт научных исследований и открытий, тем пассивнее роль научного кино в постановке и популяризации генеральных проблем современной науки.

Перелистайте страницы тематического плана научно-популярной кинематографии на 1970 год — вы найдете здесь и хронику Отечественной войны («Битва за Ленинград» и «Рейд через горы»), и социологическое киноисследование («Рабочий-интеллигент»), и такие темы, как «Приметы погоды», «Индийские йоги», «Осторожно, родинка», «О погоде», «Тувинские курганы», «Сосновая капель», «Ходите больше — не пожалеете», «Минеральные воды Грузии», «Мудрый рыболов», «Тбилисские балконы»...

А рядом с этими фильмами не так уж много тех, что затрагивают коренные проблемы научно-технической революции в нашей стране.

И невольно создается ощущение «антагонизма» между интересами большой науки и научно-популярного кинематографа.

В чем же дело?

Казалось бы, недостатка в темах нет. Достаточно проглядеть подшивки научно-популярных изданий или ознакомиться с новым списком лауреатов Ленинских и Государственных премий. За многими сухими фактами из современной научной действительности стоят интереснейшие биографии и судьбы людей, увлекательная драма поиска — подлинный клад для специалиста.

Разумеется, разработка сложных тем большой науки в современном научно-популярном кинематографе требует от автора не только искусства популяризации, но и абсолютно нового уровня знаний, глубинного проникновения в материал, терпеливой и длительной разведки материала. А это дело трудное, порой рискованное

(ведь наука — непрекращающийся спор научных школ и идей), требующее не только апробации авторитетного консультанта, но и своего, авторского взгляда на факты, отношения, которое всегда несет в себе элемент полемики.

Конечно, куда легче, выгоднее делать на научно-популярных студиях такие картины, как «Искусство балета», «Певец Иван Петров», «Качалов»; как «Театр Завадского» или «Театр Образцова»; как «Народная хореография» или «Дрессировщик» и «Грузинская борьба»; как фильмы об архитектурных памятниках и об изобразительном искусстве, которым всегда можно придать научную респектабельность и актуальное звучание.

Быть может, особенно выразительно иллюстрирует положение дел в научном (да и в документальном) кино серия фильмов о завоевании космоса. Не надо объяснять, что сама эта тема требует исключительно высоких критериев в оценке произведений, ей посвященных. И когда вот так, со всей принципиальностью и нелицеприятностью выносишь суждение о данных лентах, то приходится признать, что хотя в историю человечества Советский Союз вошел как пионер освоения космоса, мы с самого начала космической эры не продвинулись ни на шаг в творческом освоении этой тематики. Мы не можем по большому счету назвать хотя бы один фильм данной серии, который бы потряс зрителя так, как потрясли его в жизни подвиги Гагарина, Титова, Терешковой, Комарова и других героев космической эры.

Сегодня в научном кино лидирует Киевская киностудия. Может быть, пойти на смелый организационный эксперимент и поручить коллективу этой студии космическую тему?!

Последние работы украинцев все больше привлекают к себе внимание и профессионалов и зрителей. Достаточно вспомнить только две картины — «Язык животных» и «Семь шагов за горизонт»: они смотрятся как увлекательный игровой фильм.

И все же мы не можем не сказать, что авторы этих хороших картин не всюду преодолели инерцию инсценировочных «традиций», иногда — тяготение к ложной сенсационности.

Объективности ради заметим, что режиссура в этих фильмах интереснее, чем сценарная мысль. Слишком большую ставку делают авторы на «киногеничность» научного эксперимента, упуская заложенные в нем драматургические возможности.

Когда мы говорим о больших проблемах научно-технической революции и социальной жизни общества, то невольно снова встает вопрос о том, не слишком ли кустарно подходят у нас к формированию тематики и репертуара научного кино? Не следует ли киностудиям взять на вооружение лучшие произведения советской популяризаторской литературы?

Мы не побоимся в данном случае термина «экранизация», так как это сложнейшая сценарная работа, предусматривающая своеобразный перевод книги на язык неигрового кино.

Быть может, настало время подумать о фильмах-гипотезах, фильмах научно-фантастического жанра — без участия актеров и с актерами, но обязательно с увлекательным сюжетом.

На Киевской студии научно-популярных фильмов в последние годы были созданы интересные картины, дающие повод для размышлений о творческом и жанровом сближении сегодняшнего научного и документального кинематографа. Речь идет о таких фильмах, как «Человек и хлеб», «На-та-ли», «Тренер». По существу, это удачные кинематографические зарисовки, кинопортреты, то есть классический жанр документального кино.

Является ли эта документальная направленность кризисом научно-популярного кинематографа, как склонны думать иные ревнители «чистоты жанра», или это знамение времени, закономерный результат творческого взаимовлияния и взаимопроникновения различных видов кинематографа — игрового, документального и научно-популярного?

Мы убеждены, что только сугубо ведомственные интересы заставляют некоторых кинематографистов занимать сектантскую позицию в отношении искусственного разделения таких родственных видов кино, как документальное и научное. Весь ход развития современной жизни, науки, искусства свидетельствует о том, что сегодня наиболее плодотворен путь взаимопроникновения и сотрудничества, что все важнейшие открытия происходят на стыке разных наук. Родились новые науки — биохимия, физическая химия, геофизика.

Не случайно ведь мастера игрового фильма все чаще обращаются к документальному искусству. «Обыкновенный фашизм», «Если дорог тебе твой дом...», «Семь нот в тишине», фильм братьев Климовых «Спорт, спорт, спорт», да и работы других авторов и режиссеров игрового кино во многом поучительны для нас, документалистов. И прежде всего потому, что они смело ломают привычные представления и штампы, бытующие на «чисто» документальных студиях. Документалистам следует позаимствовать из их опыта бóльшую творческую раскованность, образное мышление, а главное — авторское отношение к материалу. Как ни парадоксально, но именно игровое кино смело ломает свои условности, идя к строгой достоверности, подлинности на грани репортажа. Да, документалисты должны быть благодарны мастерам игрового кино за их успешный поиск в области нового документального фильма.

Но есть один этический или опять-таки ведомственный вопрос, который немного путает карты.

Каждому понятно, что в кино (как и в науке) многое решают не только талант художника, организация дела, но и средства, ассигнования на производство, возможности календарного плана.

Сейчас сложилось положение, при котором практически любой режиссер игрового кино — и тот, что испытывает истинную творческую потребность обратиться к документалистике (ведь и Михаилу Ромму прибавил славы «Обыкновенный фашизм»), и тот, что просто отдает дань моде,—снимает на студии художественных фильмов документальную картину, по сути дела, на льготных условиях. И тогда она получает определение «художественно-документальной» картины.

Но кто может ответить — что это за жанр?

И где, в каких положениях зафиксированы организационно-производственные принципы этого жанра?

А разве некоторые ленты, снимаемые на документальных студиях, менее сложны и по теме и по своим производственным условиям? Почему же для них не создают таких условий, как для документальных лент, что снимаются, скажем, на «Мосфильме»? Или на «Ленфильме»? Где на производство документальных картин отпускается гораздо больше средств и времени.

Так стоит ли создавать второй «дублирующий» документальный кинематограф там, где нужны просто талантливые, смелые (и поэтому всегда единичные!) эксперименты?..

5. Взаимодействие профессий

Общеизвестно, что документальный и научно-популярный кинематограф покоится на трех китах, на трех основных профессиях — сценарист, режиссер, оператор.

Все наиболее внушительные победы достигаются благодаря творческому взаимопониманию и взаимодействию этих трех основных авторов фильма.

Беда, однако, в том, что в большинстве случаев выпадает одно из этих трех слагаемых, а то и два... И тогда остается один оператор. С камерой в руках и с тысячами нерешенных проблем. Лицом к лицу с жизнью...

Но вернемся к предтече всякого сценария — заявке, жанру, нелюбимому авторами и обожаемому «самотечниками».

Сегодня заявка все еще «отписка» для темплана, для бухгалтерии.

А ведь даже на одной странице можно четко изложить пружину будущего сюжета, настроение картины, ее смысловую задачу.

Многие, правда, этого не умеют. Что ж — пусть все станет ясно в сценарии.

Но так как авторский состав у нас пестрый, во многом случайный и не всегда профессиональный, то благие обещания, изложенные в заявке, часто так и остаются обещаниями и в первом, и во втором вариантах, и в третьем (если он понадобится).

Что же делать? По логике вещей надо немедленно отклонить сценарий. Но тут появляется услужливый соавтор — чаще всего режиссер будущего фильма или автор-оператор (как это нынче принято называть).

В среде режиссеров и операторов все еще распространена наивная вера во всемогущество камеры, монтажа, музыки и, конечно, текста. Многие вообще считают, что авторы существуют лишь для написания текста.

Да, увы, слово «текстовик» сегодня чаще всего звучит как «спасатель». Сигналы «SOS» раздаются отовсюду. Даже с ЦСДФ.

Никому не приходит в голову, что вызов «текстовика» — это не метод работы, это «чп», что магия текста действует лишь там, где в равную силу работают драматургия, режиссура, операторское искусство, когда экран объединяет их всех в едином творческом порыве. Когда сам экран, само изображение «заражают» автора, подсказывают ему единственно верные, точные слова. А у нас нередко наблюдается антагонизм слова и изображения, потому что слово вводится в фильм неумело, назойливо, без чувства меры. Тексты пишут в одной манере, в одном ключе, фильм же снят в совершенно иной стилистике. А ведь слово и изображение — это «единомышленники», создающие образную ткань картины.

В игровом кино у режиссера множество функций: тут и разработка постановочного сценария, и пробы актеров, и работа с художником и оператором над изобразительным решением фильма, и проведение репетиций — съемки, монтаж, озвучание...

В документальном и научно-популярном кино функции режиссера во многом загадочны. Со сценаристом режиссер очень часто работать не умеет (или не хочет), его режиссерский сценарий — в лучшем случае куски литературного сценария с обозначением метража и довольно произвольным указанием съемочной точки. На съемки режиссер зачастую не приходит, а в монтажной оказывается, что он и сложить картину может не очень искусно. Тут-то и приходит на помощь текстовик.

Что же происходит? Может, профессия режиссера — это фикция?

Мы сознательно так резко ставим вопрос, потому что режиссерами документального и научного кино становились и люди, лишенные необходимых творческих данных для этой особой, сложной профессии.

Мы знаем бывших операторов, которые стали слабыми режиссерами. Мы знаем бывших монтажеров, которые так и остались, по существу, монтажерами. Вообще выдавать себя за режиссера не так уж сложно. Но как им стать? Ведь десятки людей в этой профессии мыслят не большими творческими категориями, а узкотехнически, заботясь о формальном сцеплении эпизодов, о логических монтажных переходах и не более того...

Конечно, и в старшем и в молодом поколении кинорежиссуры есть и признанные мастера и талантливые художники. Их все знают, ценят и могут перечислить по именам.

Конечно, иные монтажеры и операторы, сменив профессии, стали способными кинорежиссерами. Но это пока единицы, не делающие погоды в кинематографе, где ежегодно снимается 700—800 документальных, научно-популярных и заказных фильмов.

Нет, профессия режиссера в документальном и научном кино не искусственное порождение.

Каким же он нам представляется, режиссер документального (а может, и научного) фильма?

На наш взгляд, режиссер в неигровом кино — подлинный художник и, как главный толкователь авторского замысла,— соавтор драматурга. Это человек, наделенный богатой фантазией, тонким вкусом, способный на высшее чудо — «очеловечить» сюжет без актера, обогатить драматургический замысел точными пластическими находками, искусно разработанной звуковой партитурой, вторым планом (столь сильно действующим в документальном кино). Нам кажется, что профессия кинорежиссера, быть может, больше других несет в себе элемент революционности, элемент открытия, она, эта профессия, способна коренным образом изменить наши представления о том, что доступно и что недоступно документальному и научному фильму, привести к рождению новых жанров, новых принципов киноязыка.

Если режиссер неигрового кино знает, что он хочет, видит заранее свой фильм в главных его решениях, такой режиссер — подлинная душа кинокартины, ее дирижер.

Тогда никто не сетует на свою судьбу — ни сценарист, ни оператор, ни композитор...

●

Мы часто вспоминаем известную формулу В. И. Ленина: «образная публицистика». Да, В. И. Ленин раньше всех увидел в публицистике образность и советовал вести ее — «образную публицистику» — в духе той линии, «которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты».

И действительно, проблематика нашей печати, круг затрагиваемых ею вопросов более широк, более полемичен, целеустремлен, чем у нас, в документальном кино.

Увы, в наших планах часто отсутствуют темы, трактующие вопросы коммунистической морали, рассматривающие такие злободневные аспекты жизни, как времяпрепровождение молодежи, проблемы выходного дня, процессы культурной жизни на селе, наконец, внедрение в жизнь экономической реформы... Мы уже не говорим о воспитательной теме — о влиянии того, что принято называть «улицей», на подрастающее поколение, о пьянстве и хулиганстве, об ответственности каждого члена общества за положение дел в коллективе, в обществе, в семье...

И может быть, именно потому, что документальное кино пассивно относится ко всему этому, так мало еще настоящих писателей, драматургов, публицистов приходит в документалистику, в научное кино.

А время не ждет, торопит, зовет к ярким и отважным кинематографическим свершениям...

Размышляя о герое

Проблемы, затронутые в статье В. Санаева «Размышляя о герое» («ИК», 1969, № 8), обсуждались в выступлениях А. Демидовой (№ 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3), А. Попова (№ 5), Н. Губенко (№ 6), В. Меркурьева (№ 7).
В № 9 дискуссию продолжит Р. Нахапетов.

Михаил Ульянов

Технологию оставим в стороне



Актеры редко бывают довольны своей судьбой, чаще — жалуются на свою профессию. Не потому, что не любят — любят, безумно, мучительно любят. И не из-за сложности, подчас болезненной, взаимоотношений, и не из-за чисто профессиональных треволнений и невзгод. Где, у кого, в какой области их не бывает? Речь идет о другом. О тех трудностях, которые испытывает художник, когда ему приходится работать в пол-, в четверть силы, заниматься поделками вместо творчества. Можно себе представить, что станкозавод вместо сложных зуборезных автоматов вдруг перешел на выпуск леденцов? Абсурд. А мы в театре и кино еще очень часто, к сожалению, вместо мощных машин выпускаем дешевенькие клипсы. Мы снимаем фильмы, ставим спектакли, играем роли, в которых порой даже не пытаемся разобраться в окружающей нас действительности. Не задаемся целью поставить какие-то важные, насущные проблемы времени. В конце концов, можно играть и для развлечения, но в этих случаях необходимо быть, скажем, на уровне лент Бестера Китона, чтобы искусство твое было смешно, заразительно, ярко. И все же Китон только великий комик, а Чаплин —

великий Актер своего времени. Я повторюсь, кто этого не знает,— в своих комедиях Чарли Чаплин заставлял не только смеяться, но и плакать, потрясал своими раздумьями о жизни, он, как кто-то сказал, разделил все горести, все беды нескольких поколений людей.

Но оставим великих в покое. Для меня главный вопрос — как ты сам, в меру своих возможностей, силой искусства, средствами искусства помогаешь людям разобраться в окружающем тебя мире. Я — актер, другой — слесарь, тот — математик, но все мы люди, живущие под одним небом, в одном обществе, и наши сомнения, радости, стремления во многом близки. И если спектакли и фильмы не отражают сложности и многообразия бытия, не содержат глубоких раздумий о жизни, тогда наш труд, наверное, бессмыслен...

К сожалению, мы, актеры, люди зависимые. И прежде всего мы зависим, конечно, от качества роли, от ее литературной основы. Это фундамент нашей работы. Когда он шаткий, неустойчивый — проваливаются самые талантливые актеры. А если в роли заложена правда и глубина характера, то уже от тебя зависит полнота проникновения в духовный мир героя, мера постижения особенностей его натуры, его человеческого склада.

Говорят, что мне повезло с ролью Егора Трубникова в фильме «Председатель». Если хотите, действительно повезло. Виртуозно выписан Ю. Нагибиным характер. Такую роль любому актеру играть — наслаждение. Это ведь не дежурный положительный герой с кое-какими отрицательными качествами, добавленными для разнообразия, для «живости» портрета. Тут предельно правдивый образ, неповторимая, яркая индивидуальность. Угловатость, «колючесть», отсутствие открытого обаяния — принадлежность характера, но не суть его. Суть же Трубникова состоит в том, что это человек редкой цельности, какой-то яростной целеустремленности, способный только так — выкладываясь до конца — отдаваться своему делу. С любой точки зрения, фанатизм Егора Трубникова, его жестокость оправданны и необходимы. Только отрывая героя от конкретной жизненной ситуации, от сложности времени, в котором он жил и действовал, можно не принимать этих качеств. В характере этом заключена огромная правда. И я рад, что правду Трубникова довелось передать мне.

Удивительно написана эта роль. Она ломала схему положительного героя, предлагала новый, неожиданный и острый путь в решении положительного характера. Развития этот путь, к сожалению, не получил. Лишь Ниточкин — Плотников («Твой современник»), хотя этот герой и иного плана, непримиримостью, неуемностью своей продолжает в кинематографе линию, я бы сказал, ясно осознанной гражданской ответственности за то, что происходит вокруг.

Вот я сказал — «положительный герой». Но, признаться, до сих пор не могу точно сформулировать, что же это такое. Было время, когда он был чист, как слеза, этакое идеальное создание, как говорится, без сучка, без задоринки, состоял из одних добродетелей и доверия не внушал. Стали его очеловечивать, искать черты, которые бы контрастировали со стерильностью облика, начали приземлять и... дошли до дегероизации. Самым неразумным и самым бессмысленным мне кажется вот такое метание от одной крайности к другой. Легко отрицать, ничего не создавая, гораздо труднее, отрицая, создавать. И в этом смысле Егор Трубников представлял определенную человеческую ценность: он отрицал, но и предлагал. Предлагал дело, а не нытье, это не так, то не этак...

Я высказываю чисто актерские соображения, никак не претендую на открытия в этой области, на роль оракула. Мне кажется, что понятие «положительный герой» прежде всего тесно связано с честным отношением к изображаемой действительности. Если автор по тем или иным причинам обходит острые углы реальной жизни, создает некую желаемую, но искусственную

схему действительности, то и герой будет мертворожденным. И положение актера тут безвыходное: нельзя на кисло-сладком подобии жизни вырастить живого человека. Я говорю об этом с уверенностью, потому что мне доставались и такие роли.

Трудно ли играть положительного героя? Сложнее, чем отрицательного. Прежде всего по соображениям чисто актерским, если так можно сказать, эгоистическим, потому что положительному герою многое не положено. Ты, актер, ограничен в выборе красок, в поиске характерности, даже в разнообразии ситуаций — не можешь, скажем, попадать в нелепые положения, быть смешным, непонятливым... Я говорю пока о чисто технологических трудностях, но это тоже немаловажно, потому что за убедительность характера перед зрителем отвечает все-таки актер. Отрицательный персонаж чаще получается яркой, колоритной фигурой. А положительный герой — я уже говорил — выигрывает, когда образ несет серьезную философскую нагрузку, когда со зрителем его сближает общность мыслей, устремлений.

Мне кажется очень важным и необходимым качеством героя — сила характера. Егор Трубников — сильная личность. Сильная — противодействием обстоятельствам; сильная— умением сосредоточиваться на выполнении одного, но основного для него дела; сильная — не резким и порой жестоким отношением к окружающим, а беспощадной требовательностью к себе; сильная — выявлением своего «я» не для самоутверждения, а ради благополучия и счастья людей. Сильные люди есть в жизни, тем правомерней их появление в произведениях искусства. Очень часто мы склонны видеть силу в грубости, в резкости ее внешнего проявления. Нет, отнюдь не крепкие кулаки, не здоровая глотка — атрибуты сильной личности. Очень милый, даже нежный и мягкий человек может быть сильным. Вспомните хотя бы того же Ниточкина — кто может усомниться в огромном запасе внутренней силы этого человека. Цельность характера и цель его действенного проявления определяют сущность человека. Не для защиты своего «я» от посягательств со стороны (хотя и это немаловажно), должна проявляться сила героя, а в сложные, трудные минуты жизни народа, во имя народа.

Если же говорить о так называемой «актерской кухне», то для меня она первостепенного значения не имеет. Конечно, характерность, сюжетное развитие роли, композиция, ритм — все важно, все необходимо, но в то же время — вторично. Пусть виртуозно написана роль, но если содержание ее не связано с важными темами жизни, она так и останется «ролью», не вызовет ответных чувств.

Чтобы показать, какое значение имеет смысловая нагрузка образа, сошлюсь на один пример. В том же «Председателе» у моего партнера Лапикова прекрасная роль, и сам он актер великолепный. С ним было сложно играть, и я понимал, что в отдельных сценах он меня, как говорят актеры, «переигрывает». Но в конечном счете, независимо от того, лучше или хуже сыграл я ту или иную сцену, образ Егора Трубникова в целом оказался сильнее, оказался для зрителя (сужу по письмам и зрительским конференциям) дороже и интересней. И выигрывает он не за счет актерского исполнения, а благодаря содержанию роли.

...Я бы разделил актеров на художников и лицедеев. Это очень неточное, весьма приблизительное деление, но в принципе это тем не менее так. Художник стремится прежде всего выразить свое отношение к проблемам времени. И есть актеры-лицедеи — от древнерусского—играть в личине, изображать кого-либо. Виртуозные мастера, они филигранно отделывают роль, но им безразлично, что играть. Их волнует сам процесс — игра ради игры. А вот для меня лично важнее всего ч т о. Ч т о — кислород роли. Мне, я повторяю, роль может удасться только в том случае, если я чувствую ее современный жизненный пульс, если меня волнуют затрагиваемые в пьесе, в сценарии проблемы.

Об этом думал я и когда приступал к работе над образом Дмитрия Карамазова в фильме, поставленном по известному роману Ф. М. Достоевского. Когда берешься за такую роль, как Митя Карамазов, надо отчетливо понимать, что ты не в силах во всех деталях, во всем объеме воплотить характер, созданный великим писателем. Карамазов — роль гигантская и выписана, как, впрочем, и все у Достоевского, очень тщательно. Чем больше вчитывался я в роман, тем основательней запутывался в сущности Митиного характера. Не потому, что он не логичен, просто он слишком емок, слишком громаден. И слишком резок и обстоятелен Достоевский в передаче эмоциональных состояний своих героев. Я закопался в романе, почти не расставался с ним. И не понимал, почему Иван Александрович Пырьев кричал мне: «Брось книгу!» Иногда я спорил с ним, говорил: «Здесь же написано: «Он дико возопил».—«А ты можешь это сыграть? Играй, ну!» — отвечал Пырьев... Уже где-то в конце работы я понял, что книгу можно было бросить гораздо раньше. Как это ни парадоксально звучит, но, я в этом теперь уверен, обращаясь к классическому произведению, нужно прочитать его, извлечь, сколько ты можешь, и забыть про первоисточник. Надо постараться максимально глубоко проникнуть в замысел автора — и произведения в целом и того или иного образа. А потом уже исходить из своих возможностей, ощущений, отталкиваться от своего понимания, своих задач. Потому что как бы ты ни пыжился, как бы ни надувался, ты никогда не сыграешь Митю Карамазова в том объеме, в том накале образа, в котором он дан у Достоевского. Будет всего лишь слепое копирование — хуже, лучше, но будет только тень героя вне его сущности. Я говорю это не от самомнения, это, кажется мне, единственный способ спасения, единственная возможность уцелеть при экранизации великих героев. Думаю, даже талантливейший Леонидов, гениально, по воспоминаниям современников, игравший Митю, воплощал в этом образе не все, что написал Достоевский, а то, что его, актера, человека, бесконечно волновало и что выражал он, Леонидов, опираясь на материал романа. Обязательно нужно идти от себя, от собственного понимания образа. Иначе будешь копировщиком, а не творцом.

История Дмитрия Карамазова потрясает глубиной проникновения в характер человека, потрясает мастерством, с которым она написана. А ведь если обнажить сюжетную схему, это история несчастного влюбленного, у которого папаша пытается отбить возлюбленную; из-за этой женщины и каких-то несчастных денег он — никого не убивая — обвиняется в убийстве и осуждается. Может ли такая, в сущности, примитивная детективная история взволновать современного человека? Поэтому я и пытался в характере Мити ухватиться за важную, основную для меня тему. Не знаю, насколько мне это удалось — кто-то принимает мою работу, кто-то нет. Я к этому отношусь совершенно трезво, понимаю, что иначе не может быть, потому что у каждого в Достоевском свой горизонт, и, естественно, у одних он совпадает с моим, у других отличается.

Лейтмотивом роли явился для меня сон Мити Карамазова. Помните, он спит после допроса и ему снится, что едет он мимо погорелой деревни, а при выезде на дороге выстроились бабы, все худые и какие-то коричневые у них лица. А одна с краю такая костлявая, высокого роста, то ли ей сорок лет, то ли двадцать, лицо длинное, худое, а на руках плачет ребеночек, и груди-то, должно быть, у нее такие иссохшие, и ни капли в них молока. И плачет, плачет дитя и ручки протягивает голенькие, с кулаченками от холоду совсем какими-то сизыми...

— Чего они плачут? Чего они плачут? — спрашивает Митя.

— Дитё,— отвечает ему ямщик,— дитё плачет. Иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет.

И не понимает Митя: нет, ты скажи, почему это стоят погорелые матери, почему

бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели, как от черной беды, почему не кормят дитё?

И хочет он сделать, чтобы не плакало больше дитё.

Этой сцены в картине нет, но именно она — после долгих раздумий, после того, как я начал помаленьку «заваливать» роль,— натолкнула на мысль, что мотив непонимания сложности человеческих взаимоотношений в этом мире, сложности судеб и может взволновать каждого отдельного человека. Кто не сталкивался с почти трагическим непониманием твоей беды, твоей боли — разве мало людей живет в своем мирке, копошится там, плачет, страдает, радуется... Редкие люди умеют болеть чужой болью. И мне показалось важным сыграть в Мите Карамазове историю человека, который ищет понимания, который понимает боль других, но хочет, чтоб его тоже поняли. Он хочет, чтобы люди стали добрее друг к другу, чтобы не жили только собой, в своей скорлупке. И от этого он мечется. Так как, несмотря на его буйный нрав, у Мити характер ребенка — детский. Именно детский характер: он нежен сердцем, не может смириться с уставом этой жизни, и от этого бунтует, от этого шумит.

Я подумал, что история борьбы за человечность взаимоотношений, за доброту, отзывчивость, внимательность и чуткость должна прозвучать как нельзя более современно. Ведь мы живем в такой скоротечный, судорожный век, когда месяцами даже не находишь времени позвонить друзьям. Не потому, что плохо к ним относимся — просто не успеваем. В череде бесконечных повседневных дел не только о других — о себе некогда подумать. Мы редко встречаемся, редко беседуем. На ходу, в трамвае, в машине, на студии перекидываемся всего лишь двумя-тремя словами. Помню, у Куприна кто-то из героев говорит, что, мол, в наше время мы любили разговаривать друг с другом, а сейчас не умеем. Так это вон еще когда было, чуть ли не шестьдесят лет назад. А сейчас искусство дружеской долгой беседы почти утеряно. Не потому, что мы стали хуже — живем в другом веке, в другом ритме. И не то чтобы «неконтактны». Существует крепкая внутренняя связь, нерушимая прочность человеческих отношений — просто не хватает времени...

Когда мне стало ясно, что играть, когда в роли появился стержень, тогда уже легче стало искать характер, написанный Достоевским, пытаться его воспроизвести. И тут очень важно не прыгать выше головы. Если у тебя нет баса, не нужно говорить басом, если ты не можешь крикнуть на целый квартал, то не тужься и крикни на четверть, но своим голосом. Всякий надрыв в искусстве, когда человек пытается сделать что-то выше своих сил, всегда неловок. Иногда видишь, как актеры, особенно молодые, взваливают ношу не по себе и надрываются. Я это говорю, основываясь на своем печальном опыте. Скажем, в роли Карамазова у меня много промахов именно там, где я копировал Митин темперамент — получилось очень невразумительно, неправильно, неинтересно. А надо петь своим голосом.

Конечно, было бы наивно предполагать: ты нашел в роли то, на что может отозваться зритель второй половины XX века, и тем немедленно добился эффективного воздействия. Нет, разумеется, действительность не складывается по простой схеме: вышел из кино и подумал: «Ах, как нехорошо, когда тебя не понимают, ах, как плохо, когда ты не понимаешь других. Все, с понедельника, с восьми утра, новая жизнь, основанная на взаимопонимании...» На самом деле все не так просто, то есть до того не просто, что иногда кажется — не в состоянии мы своим искусством воспитывать. Смотришь спектакли, фильмы, читаешь пьесы, сценарии: ой, как часто еще мы плетемся в хвосте событий, а должны опережать их. Какое уж тут воспитание!..

А смысл нашего искусства все тот же —

воспитывать. Только очень это трудно. Беда, когда мы начинаем ставить перед собой утилитарные цели. Скажем, этим спектаклем хотим показать студентам, как важно хорошо учиться, а после этого кинофильма все продавцы должны стать вежливыми. Я утрирую, но, по сути, я прав, так бывает.

Еще хуже, когда искусство принимает на себя функции утешительские — старается смягчить, отвлечь... Действительно человек устроен сложно, уродливое и неприятное часто воспринимается более болезненно и остро, чем прекрасное, хотя прекрасного — я уверен — намного больше. И этого человека, живущего реальной, всамделишной жизнью, пытаются увлечь красивым вымыслом, фальшивой идиллией или, наоборот, боем в барабаны и громкими заклинаниями...

Искусство должно доставлять и доставляет огромное очищающее наслаждение, счастье соприкосновения с прекрасным. Наслаждение игрой актера, виртуозным мастерством режиссера, удивительной музыкой, композицией кадра, тонкостью работы оператора... Кто-то из учеников В. Мейерхольда вспоминает, как Всеволод Эмильевич отправил весь курс в Ленинград смотреть «Маскарад» в его постановке, предупредив, что смотреть надо из лож первого яруса, не ниже. И впрямь, самым удивительным в спектакле оказалось сложное сплетение мизансцен. Движение персонажей и масок доставляло огромное эстетическое удовольствие и в то же время не было декоративным и украшательским, а несло большую психологическую и драматическую нагрузку.

Каждому из нас знакомо это чувство наслаждения от встречи с талантом. Скажем, я хорошо помню, как поражался грандиозностью и великолепием съемок С. Урусевского в фильме М. Калатозова «Летят журавли». Я получал огромное удовольствие, радость неимоверную от встречи с фантазией оператора, от мастерства актеров, от таланта режиссера. И через это наслаждение я острее понимал мужественность и чистоту Бориса, трагедию и гордость (да-да, и гордость) Вероники, и больше — героизм и силу народа, выстоявшего в войне.

Я вспоминаю игру Тарханова. Я видел его мало, но помню отлично — вершина актерской виртуозности, умение создавать поразительную театральную форму. И, увлекая зрителя, ему было легко и просто с ним «разговаривать» о проблемах, которые волновали его, Тарханова.

Но если актер выходит на сцену и начинает заунывно проповедовать — мне не только слушать, смотреть на него неинтересно, и мысли его, пусть самые правильные, до меня, зрителя, не дойдут. Серьезные мысли должны быть ярко, талантливо воплощены. И тут многое, очень многое зависит от актера. Как сумеет он донести умное слово до зрителя, какими средствами сделает сидящих в зале своими единомышленниками — только в этом случае можно считать цель искусства достигнутой.

Записано Ф. ФРАНЦУЗОВЫМ

Л. Фуриков

Анализ одного... анализа фильма

Многие наслышаны о муках творчества, но мало кто из широкой публики знает о муках производственных.

А на студиях — лимит, смета, план, финансовая дисциплина, сроки сдачи фильма...

Каждый фильм — плановая единица. Не сдан он в срок, на этом теряет вся студия.

Каждая картина имеет смету. Перерасходовала съемочная группа отпущенные деньги, ее ждут разные неприятности — от наказания рублем до оргвыводов.

Богатый производственный опыт привнес в практику множество регламентаций. Если в кадре дети — норма полезного метража за съемочный день ниже, так же как и для игровых эпизодов в воде, с животными, с трюковыми элементами. На натуре положено снимать меньше, в павильоне — больше.

Съемочные группы маневрируют внутри собственной сметы и календарно-постановочного плана, а студии — внутри общестудийного плана. Большим студиям это проделывать легче, маленьким почти невозможно. Вот почему режиссер, понимающий толк в производственных тонкостях и не гнушающийся заглянуть в смету, на студиях пользуется неизменным уважением. У дирекции он на виду. И рядовые работники съемочных групп идут к нему на картину охотно, потому что знают — премиальные будут обеспечены.

Кинематограф — это искусство, но кинематограф в равной мере — это и индустрия. Перед ним поставлены прежде всего идеологические задачи, задачи воспитания зрителя в духе коммунистических идей. Но никто не скажет, что эти задачи решаются вне экономики, вне тех грандиозных экономических перемен, которые ныне свершаются в организации социалистической промышленности по воле партии и правительства.

Разумеется, непросто запрячь в одну повозку и трепетную лань художественного творчества и ломовую лошадь сложного, многостороннего производства. Здесь сталкиваются художественные страсти с трезвым расчетом, их столкновение рождает тысячи вопросов. Они носят объективный и субъективный характер, одни из них имеют уже солидную традицию, другие порождены новыми условиями творчества и производства.

К примеру, в течение шестидесятых годов средняя стоимость фильма по стране неуклонно повышалась и достигла солидной суммы более чем в 400 тысяч рублей, кото-

рая еще недавно считалась немыслимой. Тому есть и объективные причины. Появились фильмы громадной постановочной сложности, повысился процент цветных и широкоформатных картин, на студиях внедряется сложная дорогостоящая техника. И теперь на фоне огромных сумм, затраченных, скажем, на фильм «Война и мир», сметная стоимость в 275 тысяч рублей кажется мизерной. А ведь эта цифра в 1960 году выражала среднюю стоимость фильмов по стране. Вот почему иной директор картины сейчас считает для себя как бы морально оправданным требовать от планового отдела сумму денег на постановку фильма, которую раньше он и не смел просить и о которой ныне не мечтают, к примеру, директора телевизионных художественных картин, хотя они и числятся в штате киностудии «Мосфильм».

Отчего так случается? Фильм большой постановочной сложности, с декорациями, костюмами, реквизитом из другой эпохи, с тысячными массовками, со многими экспедициями, со сложным гримом, со знаменитыми актерами в главных ролях иной раз не уступает по производственно-экономическим показателям скромным в постановочном отношении картинам, где два-три главных персонажа, одно-два места натурных съемок, фильмам о наших днях, когда отпадает необходимость отыскивать, к примеру, уникальное зеркало императрицы Жозефины работы знаменитого Одно или реквизит — статуэтку из франкентальского фарфора. И надо-то в кадр поставить обыкновенный деревенский стол и дубовую лавку да комод, изготовленный на мебельной фабрике в райцентре.

Причины, конечно, могут быть самые разные. Ведь камерный характер фильма, относительная постановочная несложность не исключают его психологической глубины, изображение которой требует нечто большего, чем усилия реквизиторов, художника и оператора. Однако нам нужен пример.

●

«Главк включает в тематический план киностудии «Мосфильм» на 1969 год сценарий «Только три ночи». При работе над режиссерским сценарием необходимо учесть замечания сценарно-редакционной коллегии Главка».

(Из письма Главка от 3 октября 1968 года)

Приблизительно с такого официального признания сценария как плановой единицы начинаются фильмы. И заканчивается их производство принятием картины студией, Главком, присуждением ей группы оплаты. Далее наступает очередь за зрителем. Он покупает билет, в зрительном зале он смеется, радуется, отдыхает, переживает или... скучает, а то и жалеет попусту потраченные время и деньги.

Для директора же картины фильм заканчивается анализом производственных показателей. Такие анализы для репутации директора картины значат многое. Наилучший вариант — это когда сметные цифры сходятся с цифрами фактического выполнения с небольшой экономией.

Производственные анализы картин, пылящиеся на полках студийных архивов, в определенной степени открывают судьбу фильмов. В них встречаются справки, акты, способные привести непосвященных в изумление. Актируются непогода, непроезжие дороги, брак пленок, болезни актеров и т. д.

...Итак, широкоэкранный, черно-белый с одноканальной фонограммой полнометражный художественный фильм «Только три ночи». Автор сценария А. Борщаговский, режиссер-постановщик Г. Егиазаров, операторы Г. Егиазаров, Н. Немоляев, художник Г. Колганов, директор Ю. Гальковский.

В фильме классический треугольник: Люба — Николай — Катя. Среди других киногероев — сын Любы Степан, председатель колхоза Хворостин и местный умелец Серафим. Есть еще несколько второстепенных персонажей — мать Любы, отец и мать Кати. Фильм рассказывает о наших

днях. Основное действие развертывается поздней осенью в глухой деревеньке Бабино и большом селе Кожухово. Всего объектов на натуре и в павильоне — 34. Причем объекты «Изба Любы» (четыре персонажа), «Банька» (два персонажа), «Изба Николая» (три персонажа) — павильоны, составляют 658 полезных метров, на натуре — «Деревня Бабино», «Околица», «Изба Любы» — 397 полезных метров. Таким образом, шесть объектов плюс 133 метра комбинированных съемок дают 1188 полезных метров, то есть почти половину фильма.

Даже из названий объектов видно, что они не представляют постановочной сложности. К примеру, объект «Околица» — это всего-навсего проселочная дорога, которую перегораживает шлагбаум в виде простой жерди.

●

«В финале должна явственно прозвучать тема морального поражения человека (Николая.— *Ред.)*, не сумевшего преодолеть душевную инертность, обязательное представление о любви и счастье... Особое внимание следует обратить на показ колхозной деревни, создать при рассказе о ней подлинную атмосферу наших дней, раскрыть приметы нового быта».

(Из заключения сценарно-редакционной коллегии Главка)

Вместе с официальным письмом Главка от 3 октября 1968 года студия «Мосфильм» получила заключение сценарно-редакционной коллегии Главка. Из последнего документа следует прежде всего то, что поправки приходилось, увы, вносить уже в режиссерский сценарий. А режиссерский сценарий представляет собой творческий и производственный фундамент, на основании которого разрабатываются смета, календарно-постановочный план. Иными словами, творческие поправки вносятся тогда, когда, в сущности, начался производственный период. Когда проектируется производственный каркас фильма. Хорошо, если замечания сценарно-редакционной коллегии Главка носят конкретный характер и невелики по объему, не требуют переработки сюжетных линий, образов главных действующих лиц. Хорошо, если внесенные поправки будут потом в Главке приняты. Ведь каждому понятно, к каким печальным последствиям приводит запуск фильма в производство по неготовому сценарию. И чаще всего по одной причине — в таком-то квартале студия обязана начать работу над фильмом, иначе не будет выполнен студийный план по запуску картин.

Вот и в данном случае. Ясно, что изменение линии главного персонажа Николая, а также создание в сценарии подлинной атмосферы наших дней в деревне, раскрытие примет нового быта — все эти литературные доработки не так уж просты.

Как бы там ни было, режиссерский сценарий «Только три ночи» Главком был принят 10 декабря, то есть через два месяца с небольшим после того, как студия получила «добро» на постановку фильма. Теперь она получила еще одно решение сценарно-редакционной коллегии Главка: «Коллегия считает возможным запуск сценария в подготовительный период и просит учесть высказанные замечания». Какие же?

●

«Вместе с тем коллегия обращает внимание объединения и авторов фильма на необходимость точной характеристики деревни Кожухово, большего развития образа председателя колхоза Хворостина, придания ему действенности. Фильм должен быть очень светлым и ясным».

(Из заключения сценарно-редакционной коллегии Главка по режиссерскому сценарию от 10 октября 1968 года)

Без промедления — 12 декабря — фильм был запущен в подготовительный период, хотя начало его устанавливалось с 1 декабря. Подготовительный период предполагает готовность не только литературного, но и режиссерского сценария. К съемочной группе, до того состоявшей

из нескольких человек (режиссер, оператор, художник, директор), подключаются люди самых разных профессий — от фотографа до мастера светотехники. Темп работы убыстряется. Каждый день возникают все новые и новые дела, и почти все они требуют одобрения режиссера, его вмешательства и отнимают уйму времени.

А по заключению сценарно-редакционной коллегии Главка по режиссерскому сценарию легко угадывается, что работа над уточнением характера председателя колхоза Хворостина еще впереди. И уточнение характеристики деревни Кожухово потребует новых усилий — выбор натуры, характер возможных достроек. Одним словом, режиссер вновь должен был думать и о доработке несовершенного сценария, об актерах, о выборе мест натурных съемок и т. д. К тому же обнаруживается и вторая проблема, с которой столкнулась съемочная группа и которая даст еще о себе знать в съемочном периоде. Дело в том, что в сценарии описывается период конца осени и внезапного наступления зимы. Это обстоятельство несет большую драматическую нагрузку: Николай, возвращаясь из Бабино, где встретил Любу, из-за нежданной снежной бури и ледостава не попадает вовремя домой, он чуть не погибает при переправе на другой берег Оки, а его конь остается один в землянке. Позже Николай вернется сюда и вновь увидит Любу.

Но об осенне-зимней натуре в декабре, когда еще доделывался сценарий, не могло быть и речи. Все это заставило съемочную группу планировать съемки натуры на зимне-весенний период. В производственном плане это означало, что съемочная группа войдет на натурную съемочную площадку не из осени в зиму, а из зимы в весну, то есть постройка декораций будет вестись в неблагоприятных зимних условиях, что в ход пойдет знаменитый пам — средство для превращения лета в зиму и еще многое другое.

Таким образом, работа съемочной группы сразу же получила тяжелое начало.

●

«Самым трудным и наиболее уязвимым в работах подготовительного периода оказался вопрос подбора актерского ансамбля. На исполнение роли главной героини фильма было сделано более шестидесяти фотопроб. Период утверждения актеров на роли был крайне затянут и окончательно получил свое решение только 28 февраля, то есть в последний день подготовительного периода. В этой связи затянулся пошив костюмов на основные персонажи. Пошив шел уже в Калинине».

(Из объяснительной записки по технико-экономическим показателям кинокартины директора Ю. Гальковского)

По-видимому, директор картины не до конца объясняет сложности, с которыми столкнулась съемочная группа в подготовительном периоде. Потому что задержка с актерскими пробами скорее всего связана с тем, что режиссер, начиная работу, еще не видел, не знал своей основной героини.

Смету фильма между тем утвердили в пределах установленного лимита — 280 тысяч рублей.

●

«Вопрос окончательного определения стоимости производства фильма не получил своего, на мой взгляд, окончательного решения за недостатком времени, и суммы, предоставленные в плановый отдел студии, сняты были автоматически, вогнаны в ранее утвержденный лимит. Поэтому о реальности и производственной состоятельности генеральной сметы не может быть и речи».

(Из объяснительной записки директора картины Ю. Гальковского)

Вот так! Директор картины Ю. Гальковский считает все-таки, что сумма эта недостаточна. И это при том, что сумма лимита (280 тысяч рублей) для фильма «Только три ночи» несколько превышает среднюю стоимость картин 1960 года. Хотя, как отмечалось, фильм в постановочном отношении не представляет никакой сложности.

Что же касается утверждения о «реальности и производственной состоятельности сметы», то об этом речь еще пойдет.

Производственный период фильма по календарно-постановочному плану начинался 1 марта 1969 года и заканчивался 1 сентября 1969 года. Фактически картина была сдана на два дня раньше установленного срока. Таким образом, работы над режиссерским сценарием, а также в подготовительном периоде и сдача фильма проводились в установленные сроки.

Наибольшие потери группа понесла непосредственно в съемочном периоде. Вместо запланированных 140 календарных дней было израсходовано 160. При этом на натуре группа снимала по 30,2 полезных метра вместо запланированных 28,8. Всего в экспедиции группа сняла 1570 полезных метров вместо 1337, так как были на натуру вынесены три павильонных объекта (193 полезных метра). Большинство эпизодов снималось в режиме (вечером и ночью), летом, из-за чего приходилось объекты декорировать под осенне-зимний пейзаж. В павильоне дело обстояло хуже — в съемочную смену группа давала 39 полезных метров вместо запланированных 45,2 или 33,2 полезных метра вместо 37,7 в рабочую смену. И несмотря на то, что 193 полезных метра были вынесены на натуру, общее количество съемочных смен оказалось больше запланированного. Потери составили двадцать календарных дней (как следует из объяснения директора картины Ю. Гальковского — из-за занятости актера Г. Козинца и неготовности по вине художника картины Г. Колганова и ОДТС студии декорации «Изба Любы»), которые наверстывались в монтажно-тонировочном периоде.

Ситуация обычная, до боли знакомая любому режиссеру и директору картины. Да и невозможно в календарно-постановочном плане с точностью до часа все предусмотреть и предугадать. Бывает, зарядит непогода на неделю, а то и на месяц. Свертывать экспедицию — дело нелегкое. Построены декорации. Съемочная группа с громоздкой техникой, имуществом уже приехала. Это странное ощущение безвольной зависимости от погоды может понять только человек, проживший киноэкспедицию. А тем временем разваливается дисциплина и со студии летят грозные телеграммы — план давайте. Как хочешь изворачивайся, а полезный метраж должен быть.

●

	По смете	Фактически	Перерасход
Полезный метраж	2 626 м	2 626 м	
Сметная сумма .	280 000 руб.	308 358 руб.	28 358 руб.

(Из анализа по фильму «Только три ночи»)

Обратим внимание на цифру 28 358 рублей перерасхода. В анализе директора картины Ю. Гальковского эта сумма складывается из различных статей сметы. Прежде всего бросается в глаза позиция директора картины, когда он с поразительной для экономиста легкостью оправдывает общую сумму перерасхода, при этом не заботясь о доказательствах.

●

«10 процентов отклонения не является грубой ошибкой».

(Из объяснительной записки директора картины Ю. Гальковского)

Действительно ли перерасход более чем в 10 процентов от общей сметной суммы не является грубой ошибкой? Любого экономиста от подобного утверждения бросит в жар. И как тут не вспомнить ежедневные сообщения газет, из которых следует, что производственные коллективы ведут борьбу за экономию каждой народной копейки, экономию на каждой операции, за каждый грамм материалов.

Сумма перерасхода лежит на поверхности. Внутри же сметы статей, по которым допущен перерасход, набирается предостаточно, и эта сумма намного больше, чем 28 358 рублей.

Давайте посмотрим, по каким же статьям сметы съемочная группа имеет отрицательные показатели. Простой (непогода — 3 дня, неготовность декорации — 1 день, неисправность аппаратуры — 1 день) обошелся в 2 600 рублей. Однако съемочную группу в этом винить трудно. Пересъемки «Клуба» и «Землянки» (1,5 смены) стоили 1050 рублей. Возможно, и для этого перерасхода найдутся «удовлетворительные» объяснения. В конце концов, в какой группе по тем или иным причинам не переснимают объекты? Но, чтобы отвергнуть их, обратимся к цифрам.

№ п/п	Статья расхода	Перерасход в рублях	Объяснение
1	Внешний персонал (разовый и случайный персонал)	2108	Трудные зимние условия, снегопады
2	Актеры на эпизодические роли	2528	Приглашение типажей из Калинина и 22 актеров на объект «Клуб»
3	Массовка, групповка	613	
4	Декорации в павильоне	332	«Изба Любы» — планировалось перевезти сруб с натурных съемок, но не сделали этого
5	На натуре	2294	Декорирование лета под зиму
6	Осветительная аппаратура	4267	Большое количество и простои
7	Съемочная аппаратура	2358	Отсутствие взаимозаменяемости оптики
8	Комбинированные съемки	1291	Не включены в смету
9	Услуги транспортного цеха	9955	
10	Изготовление и приобретение постановочного инвентаря	1688	Пошив не производился на студии, реквизит не приобретался, а подбирался
11	Экспедиция	5271	В том числе 1573 рубля суточные — из-за увеличения срока пребывания школьника Худенькова вместе с опекуном — его место жительства в г. Марнеули Грузинской ССР и не очень удобно было срывать школьника с учебы* и 2533 рубля — квартирные, дополнительные работники в экспедиции и иногородние актеры в гостинице «Москва»
12	Транспорт наемный	3129	Потребовалось 2500 рублей на вывоз лесоматериалов из леспромхоза и 2000 рублей на оплату ночного автобуса
13	Прокат постановочного инвентаря	586	Лошади, телеги, лодки, машины (всего по смете 2300 рублей)

(Из объяснительной записки директора картины Ю. Гальковского)

* В другой графе перерасход на школьника Худенькова обозначен в сумме 31 рубль.

Добавим, что на приобретение восьми домов было израсходовано 3560 рублей. Перерасход составил 1000 рублей. На сценическо-постановочные средства—1702 рубля (из них на мебель — 1420 рублей).

Интересно отметить, что объяснения директора картины Ю. Гальковского в разных местах варьируются от решительных, но бездоказательных умозаключений до удивительно наивных, которые, кажется, не нуждаются в комментариях.

А вот объяснения главной причины перерасхода нет нигде. Заключается она в том, что перерасход по большинству статей, даже на первый взгляд, никоим образом не диктовался творческой необходимостью. И это важно подчеркнуть! Потому что художник может оказаться и в таких условиях, когда возникает необходимость нового творческого решения. Впрочем, многим профессионалам такие искания в разгар съемок покажутся неубедительными.

В нашем же случае нет и этого. К примеру, съемочной группой были куплены восемь домов. Что же мы видим в кадре объекта «Деревня Бабино»? Одна улица крохотного, затерявшегося в лесах селения. Съемки ее велись в селе Кобячево Калининской области. Значит, там уже стояли дома. Режиссер, конечно, вправе произвести достройку на натуре. Однако, как показывает практика, достройка при такого рода локальных съемках осуществляется путем возведения одного-двух домов или даже угла дома (двух-трех стен). В фильме основное действие происходит на натурных объектах «Изба Любы», «Изба Серафима» и «Клуб». Отсюда, как следствие непродуманного творческого решения,— перерасход и по наемному транспорту (3129 рублей). К тому же, объяснение о вывозке лесоматериалов из леспромхоза, на что было истрачено 2500 (?) рублей, говорит с том, что помимо купленных восьми домов велось и строительство из новых лесоматериалов. По статье «Прокат постановочного инвентаря» перерасход составил 586 рублей. Казалось бы, сравнительно небольшая сумма. Но в кадре мы видим одну лошадь, одну бричку, несколько лодок. Хотя за общую сумму — 2896 рублей — можно приобрести в «вечное» пользование табун лошадей и флотилию лодок.

Но на этом перерасход не ограничивается. Обнаруживаются и такие суммы, расход которых вроде бы не предусмотрен сметой.

●

> «Стоимость 348 полезных метров, не вошедших в картину,— 28 536 рублей».
>
> *(Из справки)*

Полезный метраж фильма в режиссерском сценарии выражался цифрой 2626. В разрешительном удостоверении стоит цифра 2252 метра. Иными словами, зритель недополучил запланированные 372 полезных метра (а не 348, как указано в справке). Значит, и 28 536 рублей, которые, безусловно, относятся к творческому браку съемочной группы, так же как и 28 358 рублей общего перерасхода, явились неоправданной затратой средств. Тем самым общая сумма потерь выразилась в 56 894 рубля, что в процентном отношении к сметной сумме составляет не десять процентов, которые «не являются грубой ошибкой», а более двадцати трех.

Но где пролегает граница производственного брака и творческого просчета? В какой мере бескрылость хозяйственной мысли совпадает с инертностью мысли творческой?

Было бы слишком просто утверждать, что творческая неудача обязательно сопряжена с просчетами производственного характера. Ведь и победителей в творческом отношении нельзя не «судить» за производственный брак. Однако в случае с фильмом «Только три ночи» единство моментов налицо. И тем более важно узнать, какова же реакция на этот счет инстанций, стоящих над съемочной группой и призванных не только руководить, но и контролировать.

●

«Фильм затрагивает серьезные нравственные проблемы, ставит вопрос о моральной ответственности человека за каждый совершенный им проступок, борется против равнодушия, эгоизма, потребительского отношения к жизни.

Можно сказать, что это фильм о любви, но история человеческих отношений, лежащая в основе сюжета, далеко не исчерпывает содержания картины.

Действие фильма развертывается на фоне современной колхозной деревни, в нем точно прописаны приметы сегодняшнего села.

Незаурядность личности героини, ее умная и сердечная доброта, ее активное отношение к жизни противостоят в фильме душевной глухоте и пассивности героя, скудости его чувств и интересов, его стремлению замкнуться в кругу забот о личном быте.

В столкновении этих двух характеров, двух различных нравственных позиций и раскрывается тема произведения. В этом столкновении побеждает Люба, однако и для Николая оно не проходит даром. Три ночи, о которых рассказывает фильм, заставили героя заглянуть себе в душу, задуматься над тем, как он живет.

В начавшемся нравственном переломе, духовном пробуждении героя — итог фильма.

Постановщику фильма Г. Г. Егиазарову, работавшему в тесном контакте с автором и группой, удалось создать добрую и человечную картину. В ней раскрыты человеческие характеры, пристально, неторопливо прослежены судьбы людей, показаны их душевные движения.

В фильме снят интересный актерский ансамбль, талантливая актриса Н. Гуляева в роли Любы Ермаковой предельно точна, тактична и обаятельна...

Хороши и органичны в фильме среднерусские пейзажи, Ока, лесная сторожка, интерьер современного русского деревенского дома и т. д. Объединение, принимая картину «Только три ночи», отмечает ее высокие художественные достоинства».

(Из заключения художественного совета Шестого творческого объединения от 28 августа 1969 г.)

Из этого заключения художественного совета Шестого творческого объединения «Мосфильма» следует, что фильм «Только три ночи» имеет высокие художественные достоинства. Не вдаваясь в дискуссию по этому вопросу (картина уже получила свою оценку на страницах печати), хотелось бы лишь обратить внимание на позицию художественного совета.

А пока в ответ на это заключение сценарно-редакционная коллегия Главка прислала свое заключение, в котором говорится, что фильм «затрагивает серьезные нравственные проблемы, поднимая вопрос о моральной ответственности человека за свои поступки, выступает против потребительского отношения к жизни» и т. д. Отмечается также игра актера О. Ефремова в роли председателя колхоза Хворостина, то, что актеру «удалось создать характер деятельный, жизненно достоверный, за которым угадывается наш современник, человек интересной судьбы. Правдивы и обаятельны А. Гринько (Серафим), В. Воробей (Степан)».

Однако сценарно-редакционная коллегия обратила внимание и на недостатки фильма, которые, по ее мнению, сводятся к тому, «... что заявленная в сценарии важная морально-этическая тема не нашла в фильме точного и убедительного воплощения. Конфликт Любы и Николая не раскрыт психологически глубоко и достоверно. Серьезные возражения вызывает образ Николая. В трактовке актера Г. Козинца он выглядит обыденно и бледно».

●

«Сценарно-редакционная коллегия предлагает сделать в фильме следующие монтажные поправки:

1. Исключить сцену постели в баньке.

2. Убрать некоторые планы прохода Николая в начале фильма.

После внесения этих исправлений сценарно-редакционная коллегия не возражает против выпуска фильма «Только три ночи» на экран».

(Из того же заключения)

Студия выполнила предложения Главка. Сцена «постели в баньке» попала в корзину.

Однако разве не ясно, что монтажные поправки уже не могли спасти картину? Нельзя же важную морально-этическую тему, которая в фильме не нашла «точного и убедительного воплощения», когда «конфликт Любы и Николая не раскрыт психологически глубоко и достоверно», решить с помощью ножниц. Однако нас интересует другое. В заключении сценарно-редакционной коллегии Главка фильму дается весьма недвусмысленная оценка. Во всяком случае, картине «Только три ночи» были даны серьезные замечания творческого характера. Какую же реакцию вызвали эти замечания в Шестом творческом объединении? На свет появился довольно странный документ комиссии по определению групп оплаты, на заседании которой присутствовали (и голосовали) известные и уважаемые кинематографисты: М. Богданов, Ю. Карасик, В. Юсов, Б. Кремнев, Г. Александров, Л. Арнштам, А. Зархи, А. Алов, В. Наумов, Л. Сааков, А. Ибрагимов, С. Антонов и другие.

●

«Постановили: к первой группе оплаты (тайным голосованием — за первую группу подано 16 голосов, за вторую — 6)».

(Из протокола комиссии)

В конце концов, фильм «Только три ночи» получил полагающуюся ему оценку — четвертую группу оплаты. Все вроде бы встало на свои места. Авторы фильма получили суровый урок, съемочная группа, затратившая много энергии, осталась без дополнительного денежного вознаграждения.

Формально перерасход сметы составил 28 358 рублей, еще 28 536 рублей стоил метраж, не вошедший в картину. Ну а куда отнести деньги, затраченные на постановку фильма? Ведь работа оказалась творческим браком. Сумма этих непроизводительных затрат, конечно, не украсит годовой баланс студии «Мосфильм».

И все же простой констатацией фактов ограничиться нельзя. Точку ставить еще рано. Вопрос о производстве серых, бескрылых в творческом отношении фильмов стоит гораздо шире.

Несколько лет назад в Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР состоялся большой и серьезный разговор о причинах появления на экране произведений киноискусства, от которых отворачивается зритель, которые не несут в себе идейного заряда, не помогают воспитанию нового человека. Тогда почти все выступавшие подчеркивали огромную важность партийной страстности, идеологической точности художника при его работе над фильмом. Говорилось об ответственности художника перед народом за каждую работу, за то, как он отображает нашу действительность на экране. Отмечалось также то, что на студиях должна быть создана атмосфера нетерпимости по отношению к фильмам, в которых советский человек иной раз предстает в искаженном свете.

Как видно, этот важный разговор о качестве советских фильмов требует продолжения.

●

— Почему телевизионные фильмы большой постановочной сложности режиссеры, которые числятся в штате «Мосфильма», снимают почти в два раза быстрее и дешевле, чем художественные картины.

— Потому что у них календарный план и смета «телевизионные».

(Из разговора с директором картины)

Лет так пятнадцать назад приходилось наблюдать, как в павильон вместе со съемочной группой приходила одна из работниц планового отдела студии. Она усаживалась в сторонке, брала в руки хронометр и принималась фиксировать съемочный день. Сколько минут ушло на установку света, сколько на репетицию, на развод мизансцены, на поправку грима, на остановки (уголь в световом приборе сгорел) и сколько минут работал мотор камеры.

Потом, несколько лет спустя, кинематографисты обрели нормативный справочник, в котором учтены все производственные процессы съемочной группы.

Но жизнь, как известно, вносит коррективы в любые справочники. На той же студии «Мосфильм» существует экономический и производственный феномен — телевизионные художественные фильмы. К примеру, в съемочный день обычного студийного фильма снимается на натуре 25—35 полезных метров, в павильоне — 40—50; в съемочный день телефильма — на натуре — 50 полезных метров, а в павильоне — 70. Зарубежные телестудии снимают и по 150—200 полезных метров.

Все мы были свидетелями творческого успеха телевизионных фильмов Евгения Ташкова «Майор Вихрь» и «Адъютант его превосходительства», Сергея Колосова «Операция «Трест». Оставим в стороне специфику телефильма как художественного произведения. Об этой специфике достаточно написано, хотя зритель не в силах отличить, в чем разница, к примеру, между фильмами «Операция «Трест» и «Крах» Владимира Чеботарева, как только они поступают в кинопрокат на общих основаниях. Зато плановый отдел студии «Мосфильм» ее обнаруживает легко, сопоставляя количество съемочных дней, полезный метраж и сметные суммы. Отчего так происходит? Видимо, и здесь есть некий психологический барьер, на преодоление которого режиссеры, работающие в творческих объединениях студии, кроме объединения телевизионных фильмов, идут неохотно. Но как только кто-либо из режиссеров переходит работать в это объединение, все сразу же меняется.

●

— Послушай, почему режиссеры художественных телефильмов снимают почти вдвое быстрее?
— Знают, что надо спешить.
(Из разговора с другим директором картины)

Несомненно одно: производственный опыт съемочных групп телевизионных фильмов, где работают люди, учившиеся во ВГИКе, снимавшие потом фильмы на студиях, ныне накоплен большой. Этим опытом пренебрегать нельзя, как нельзя не учитывать и практику съемок на студиях социалистических стран, где норма выработки значительно выше, чем на наших студиях.

Нельзя пренебрегать хотя бы потому, что производство телевизионных фильмов прогрессирует. Еще недавно они были скорее похожи на спектакли. Теперь же по своей производственной структуре они мало́ чем отличаются от обычных художественных картин — количеством объектов, экспедиций, персонажей, художественной сложностью.

В заключение хотелось бы вернуться к мысли о том, что борьба за качество и экономичность продукции ведется во всех отраслях народного хозяйства. А фильм в конечном счете — это и продукция, которая поступает на рынок, где действуют экономические законы спроса и потребления. И продукция эта должна максимально удовлетворять требованиям и высокого искусства и эффективной экономики.

Мемуары

Иван Пырьев

О пройденном и пережитом...

После этого небольшого успеха новый директор студии дал возможность попытаться бесплатно перемонтировать мою лежащую на «полке» картину... Вывесив на дверях монтажной комнаты вывеску «коопремонт — ремонтируется «Госчиновник» — сапожник Ив. Пырьев», я начал работу...

Рядом с моей монтажной тем же, чем и я, занимался Ник. Охлопков, он исправлял свою картину «Путь энтузиастов», помогал ему в этом сценарист Александр Ржешевский.

Я уже говорил, что Ржешевский является родоначальником так называемого «эмоционального сценария», выдержанного, как правило, в выспренной интонации и ложно-патетическом стиле. Вот примерный отрывок одного из них:

— ... Туманы...
Туманы, туманы!
Туманы тут, туманы там...
Туманы плывут по горам.
И по горам, по какой-то необыкновенной дороге...
В тумане... идет...
Шагает необыкновенный человек.
Остановился человек...
И долго...
Страшно...
Исступленно,
сложив руки рупором,
плакал, захлебывался,
что-то говорил...
Отчаянно кричал — Человек!!!

Читал, а вернее декламировал, Ржешевский свои сценарии с какой-то болезненной истеричностью, надеясь «продать» их заказчику или режиссеру «с голоса». Когда же их начинали снимать, то «необыкновенный человек» оказывался более чем обыкновенным или просто «никаким», а таинственные «туманы» — пиротехническим дымом...

Но самое парадоксальное, что среди «жертв» такого рода «эмоциональных сценариев» были не только молодые, начинающие режиссеры, а и наши крупнейшие мастера: Вс. Пудовкин («Очень хорошо живется»), С. Эйзенштейн («Бежин луг»).

Псевдоноваторская манера Ржешевского захватила на довольно продолжительное время не только этих мастеров, но и нашла энергичную поддержку у целого ряда авторитетных по тем временам теоретиков.

И как ни странно, но мне кажется, что сценарии типа Ржешевского в чем-то очень схожи с теми, которые еще совсем недавно писались нашими современными кинодраматургами под влиянием модной теории «дедраматизации»... В них также не было ни сюжета, ни человеческих образов, ни конфликтов, ни конкретного знания жизни. Один лишь «поток» настроений, «поток» чувств и эмоциональных восклицаний...

Интересно также, что больше всего к сценариям Ржешевского тяготели все же те мастера, которые в своем творчестве весьма мало думали о зрителе, а больше о себе. Те, которые провозгласили тогда лозунг «режиссерского кинематографа» и утверждали всерешающую силу монтажа. И хотя в эмоциональных сценариях, которые им нравились, и говорилось о «замечательном», «необыкновенном» человеке, ими человек фактически был забыт, так же как и актер — основной творец образа человека.

С большим трудом, с помощью В. Б. Шкловского, мне удалось перемонтировать и исправить «Госчиновника». Картина была разрешена в прокат и пошла на экран; этим я реабилитировал себя как режиссер и снова получил право на постановку.

* Продолжение. Начало см. в № 7.

●

1932 год. В кинематографию уже пришел звук. Мне поручают одну из первых больших «художественно-звуковых» картин «Конвейер смерти», посвященную борьбе Коммунистической партии Германии против фашизации и подготовки новой империалистической войны.

Предстояло рассказать о трех немецких девушках — работницах завода, которые силой общих политических событий вовлекаются в социальную борьбу, изменяющую всю их жизнь.

Сценарий «Конвейер смерти» по либретто Михаила Ромма мы вместе с Виктором Гусевым и Роммом переделывали 14 раз. Тогда рапповская эстетика доминировала в искусстве. Когда переписали сценарий в двенадцатый, РАПП ликвидировали... и мы начали переделывать его уже в обратную сторону.

Наконец после года работы над сценарием в павильонах первой звуковой киностудии на Лесной улице начались съемки.

Затем продолжали работу на Потылихе, в теперешнем здании «Мосфильма», где снимали уже в больших декорациях. «Конвейер смерти» была первая звуковая картина, которая снималась на Потылихе, в новых, недостроенных павильонах.

К месту работы мы ездили на трамвае. Линия доходила тогда только до Дорхимзавода, отсюда 15—20 минут, поднимаясь на крутую глинистую гору, мы шли пешком.

После ночных съемок творческую группу развозили на грузовике, который в дневное время доставлял на студию уголь...

Снимали мы в холодных павильонах. Зимой температура здесь не превышала 3—4 градусов тепла... Но работали весело, увлеченно, потому что горячо любили наше искусство и отдавали ему все наши молодые силы, всю энергию и способности. Этим мы, наверно, побеждали и холод, и неблагоустроенность в ателье, и недостаток техники, и отсутствие транспорта, и многое другое, что всегда мешало и до сих пор мешает творческой работе съемочных групп.

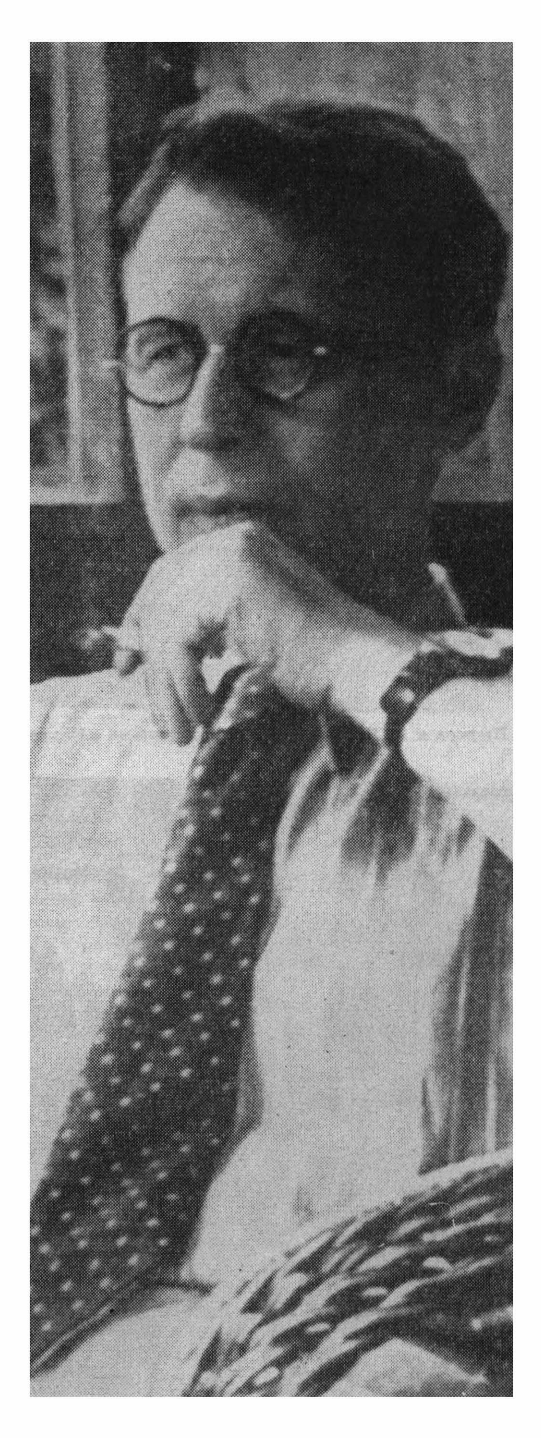
«Конвейер смерти» — моя первая звуковая картина. Разумеется, помогла солидная театральная практика. Но все же было трудно сразу от немого кино, имеющего свои специфические выразительные средства, перейти к звуковому. Картина наша одной ногой еще крепко стояла в немой кинематографии, а другой делала свой первый робкий шаг в область звукового фильма.

Естественно, что в картине было много недостатков. Диалоги недостаточно раскрывали психологию образов.

Монтаж был коротким, быстрым, рваным — «последний крик моды» немого кинематографа.

При подборе актеров на роли основное внимание (как и в немом кино) обращалось на чисто внешние, типажные данные.

Метод работы с актером тоже не отличался от принятого в немых картинах. Как правило, эта



И. Пырьев и А. Войцик на съемках фильма «Конвейер смерти»



«Конвейер смерти» (1933). Луиза — А. Войцик

работа велась только перед съемочным аппаратом и носила характер импровизационный... А если учесть, что техника записи звука находилась в то время в полукустарном состоянии (для того чтобы снять небольшую разговорную сцену в 10—12 метров, нужен был целый съемочный день напряженной работы), то будет вполне понятно, чтó мог сделать актер в маленьком, душном, плохо защищенном от шума павильоне, при беспрерывном шипении углей прожекторов, частых обрывах звукозаписывающего «волоска», в условиях столь сложной и несовершенной техники съемки.

Все это отражалось на качестве актерской работы. Образы получались неживые, схематичные, вымученные. Следуя традиции немого кино, за актера играли режиссер и его монтажные ножницы...

На «Конвейере смерти» мне впервые пришлось столкнуться с музыкой. Композитор картины С. Ряузов был молод и еще не имел достаточного творческого опыта. Музыки написал он много. Сокращать и резать ее я боялся, отчего некоторые сцены оказались излишне затянутыми. Фильм получился длинный, что-то около 3250 метров. Когда он вышел на экраны, то я по просьбе некоторых директоров кинотеатров делал во время демонстрации сокращения фильма.

Поверхностное знание зарубежной действительности привело к тому, что фильм был лишен единого стилевого решения. Декорации известного художника В. Егорова были сделаны в остро условной манере, на этот путь они толкали и режиссуру. Но помимо декораций в фильме было много и натурных съемок большого иностранного города. Натуру не удалось органично соединить с декорациями, в результате изобразительная сторона получилась эклектичной. Здесь были и гротеск, и плакат, и импрессионизм, и натурализм.

Почти около двух лет, включая и работу над сценарием, делался «Конвейер смерти». Для меня он стал хорошей режиссерской школой. В результате долгой работы над сценарием я научился в какой-то мере понимать драматургию. Непосредственно работая со съемочной камерой, я изучил композицию кадра. Около трех месяцев я провел за монтажным столом, самостоятельно монтируя всю картину, и в результате научился неплохо монтировать.

На этой картине я впервые освоил звук, познал трудности и прекрасные возможности работы с музыкой. Впервые столкнувшись с большими постановочными сценами, я извлек для себя урок работы с массовками.

По ходу съемок картины мне пришлось также преодолевать огромное количество организацион-

ных трудностей, и я, как мне кажется, стал неплохим организатором. И, наконец, работа на остро политическом, современном материале также принесла мне бесспорную пользу. Эта сторона накопленного опыта впоследствии очень пригодилась.

Одним словом, «Конвейер смерти» был для меня большой и необходимой режиссерской школой. Не будь этого фильма на моем пути, еще неизвестно, как бы сложилась моя творческая биография.

В 1933 году в дни празднования Великой Октябрьской революции «Конвейер смерти» вышел на экран и, несмотря на свои недостатки, был хорошо встречен зрителем и прессой.

Возможно, это объяснялось остротой темы и ее актуальностью: как раз в этот год немецкие фашисты во главе с Гитлером пришли к власти и начали подготовку к новой войне.

Вот что писал о фильме рецензент «Комсомольской правды»:

«В течение двух часов демонстрации фильма зал, наполненный московскими рабочими, работницами, молодежью, смеется, плачет, радуется, активно переживает события, показанные на экране. Зал встречает сдержанным и грозным молчанием «великолепие» фашистской демонстрации, разражается аплодисментами, когда рабочие изгоняют фашистов из своего квартала, переживает трагические минуты увольнения 3000 рабочих, стиснув зубы, наблюдает сцены на бирже труда, очень правдиво показанные в фильме. То, о чем мы читаем ежедневно в газетах,— ужасы фашистского террора, мрачное отчаяние безработицы, стачка, предательство с.-д., каторга капиталистической фабрики, героическая классовая борьба в условиях буржуазного государства,— все это в простых и убедительных образах оживает на экране. Заслуга режиссера заключается прежде всего в суровом показе, без всяких прикрас, классовой борьбы за рубежом. Зритель выходит из театра взволнованный и потрясенный виденным»...

●

Ободренный успехом «Конвейера смерти» и закрепившись на студии как режиссер звуковых фильмов, я решил поставить в кино какое-либо произведение русской классической литературы и остановился на бессмертной поэме Н. В. Гоголя.

Написать сценарий я решил предложить М. А. Булгакову. Его пьеса «Мертвые души» уже в то время шла во МХАТе. Михаил Афанасьевич — один из самых ярких и талантливых драматургов нашего времени. Судьба его как писателя необыкновенно сложна и драматична. После ошеломляющего успеха «Дней Турбиных», которых МХАТу разрешили играть только благодаря авторитету Станиславского и Немировича-Данченко, каждая новая пьеса Булгакова, несмотря на бесспорную талантливость, встречалась критикой, особенно рапповской, враждебно или, что еще хуже, просто игнорировалась.

И несмотря на это, М. А. Булгаков продолжал очень плодотворно работать.

Михаил Афанасьевич вместе с женой Еленой Сергеевной и двумя детьми жил в Нащекинском переулке. Встретил он меня в узбекском халате, надетом на голое тело, и пригласил пройти в кабинет.

Войдя в небольшую комнату с книжными шкафами и полками, я с недоумением увидел висящие на стенах аккуратно окантованные, под стеклом, самые что ни на есть ругательные рецензии на спектакли М. А. Очевидно, хозяин хотел предупредить гостя, чтобы он знал, к кому он попал и с кем ему придется иметь дело...

— Чем могу служить? — прервав мое обозрение рецензий, спросил, входя в кабинет, успевший переодеться хозяин.

— Я бы хотел,— назвав себя, смущенно начал я,— чтобы вы написали для меня сценарий «Мертвых душ»...

— Что ж, прекрасно! — воскликнул Булгаков. — А каких вам нужно душ, молодой человек? И почем вы изволите их покупать? — приветливо улыбнувшись, заговорил он со мной языком Гоголя.

Одним словом, через три месяца сценарий был готов, его единодушно одобрили виднейшие литературоведы, и он был разрешен к постановке.

Начался подготовительный период. Я договорился с Н. П. Акимовым о художественном оформлении им будущего фильма. Д. Д. Шостакович согласился писать музыку. В. Э. Мейерхольд обещал играть Плюшкина. На роль Ноздрева был намечен Н. П. Охлопков, Ю. М. Завадский на роль Манилова, а К. А. Зубов должен был играть Чичикова...

Уже начали готовиться к пробам. Шить костюмы, делать парики... Как вдруг в «Правде» появилась редакционная статья «Сумбур вместо музыки».

Статья призывала советских мастеров искусства к созданию подлинно реалистических произведений, в основе которых лежала бы не страсть к формалистическим выкрутасам, а подлинная правда современной жизни. На меня эта статья произвела большое впечатление. Я понял ее, возможно, даже шире ее действительного значения. Она прозвучала для меня как призыв отдать свои силы правдивому художественному отражению нашей современности.

Мне шел тогда 33-й год, в этом возрасте, если человек еще не обременен большой семьей, творческие решения принимаются быстро. И я отказался от постановки «Мертвых душ».

Как ни пленяла меня экранизация этой великой поэмы, победило стремление поставить картину о той большой созидательной деятельности, которой в тот период была охвачена вся страна. Происходило коренное переустройство всех отраслей жизни. Повсюду шло гигантское строительство. Все это сопровождалось огромными сдвигами

и изменениями в народном сознании. Росли, воспитывались и закалялись на работе новые люди. Возникали новые города, новые мощные заводы и фабрики...

Вместе со всей страной росло, изменялось и двигалось вперед наше киноискусство.

В конце 1932 года на экранах кинотеатров появился прекрасный фильм Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный». Сделанный в предельно короткие сроки, он впервые за всю историю нашей кинематографии так глубоко и правдиво показал современный рабочий класс. В. Гардин, в прошлом очень интересный и своеобразный кинорежиссер, создал изумительный образ старого рабочего Бабченко, ставший одним из крупнейших достижений актерского искусства того времени. Значение фильма «Встречный» для нашей кинематографии очень велико: он утверждал в киноискусстве реалистическое направление.

Прошло немного времени, и вслед за «Встречным» на экраны вышел первый подлинный шедевр советской кинематографии, первый поистине русский, глубоко национальный фильм—«Чапаев».

В этом чудесном фильме глубина идейности гармонически сочетается с совершенством формы. В нем все было прекрасно! И четкая, хорошо спаянная драматургия сценария. И простота и ясность монтажного мышления. И соединение острых конфликтов с эпической широтой постижения времени. И необычайно правдивая и яркая разработка характеров всех персонажей, от Чапаева до эпизодической роли крестьянина, которого так блестяще играет Борис Чирков.

Сам же Василий Чапаев — в исполнении Б. Бабочкина и трактовке братьев Васильевых — до слез волнующий, глубоко национальный и величественный образ, воплотивший в себе самоотверженную борьбу русского народа за свое светлое будущее.

В Чапаеве — Бабочкине все. начиная от шапки, сапог, говора, усов до внутреннего мира его чувств и мыслей,— все наше, русское, родное...

У зрителя «Чапаев» имел совершенно ошеломляющий успех. Ни один наш фильм ни до него, ни после, вот уже тридцать с лишним лет, не имел такого поистине всенародного успеха.

Я видел, как в кинотеатры на просмотр «Чапаева» зрители шли организованными колоннами, с красными стягами, на которых было написано: «Идем смотреть «Чапаева».

Фильм с одинаковым восторгом и волнением смотрели все — и пионер, и его бабушка, и взрослый рабочий, и колхозник, и комсомолец, и седовласый академик... В этом и есть, как мне кажется, подлинная народность произведения. Художник, которому удалось ее добиться, должен быть счастливейшим гражданином своего времени, ибо он сумел не только создать великий памятник героям, завоевавшим своей жизнью свободу для целых поколений, но и доставил радость миллионам людей...

●

Я хорошо знал братьев Васильевых. Это были обыкновенные, скромные, трудолюбивые ребята. Оба они работали монтажерами в управлении «Совкино». Через их руки прошли сотни тысяч метров пленки различных заграничных картин. Они сокращали и переделывали эти картины. Они сочиняли к ним надписи, и картины после их перемонтажа выпускались на экраны. Васильевы не были братьями, а были хорошими друзьями и однофамильцами. С одним из них — Георгием — в годы, когда я был еще ассистентом, мы дружили. Он часто приходил ко мне в маленькую комнату в Фуркасовском переулке, где мы, совместно работая над сценарием о рыбаках Каспийского моря, подолгу говорили о нашем искусстве, о последних заграничных кинокартинах, об актерах, о режиссерской работе, монтаже и многом таком, что нас обоих тогда одинаково увлекало и интересовало...

Как же случилось, что два молодых и малоизвестных режиссера смогли создать великий шедевр советского киноискусства? Ведь в то время на киностудиях работали в полную силу своего таланта прославленные на весь мир киномастера.

Почему же никто из них не смог создать произведения, хотя бы в какой-то мере равного «Чапаеву» по силе своего воздействия на зрителя, по глубине идей и высокой правде человеческих характеров?

Это можно объяснить только тем, что ведущая кинорежиссура того времени и направляющая кинокритика все еще во многом находились во власти абстрактных поисков кинематографической формы, придерживаясь теорий «бессюжетности», замены актера типажем-натурщиком, утверждая, что только монтаж и композиция кадра есть основа основ настоящего киноискусства.

В этом, собственно, и заключалась причина разрыва, который образовался в то время между зрителем и картинами некоторых режиссеров. Блестящие по форме, по режиссерскому мастерству, иногда даже по глубине содержания отдельных сцен, их фильмы оставляли простого, неискушенного зрителя холодным и равнодушным. Кинотеатры, когда в них показывались такие фильмы, как «Старое и новое», «Иван», «Очень хорошо живется», «Дезертир», «Новый Вавилон» и некоторые другие, как правило, оставались полупустыми.

Увлеченные формально-теоретическими построениями и схоластическими спорами вокруг этих построений, некоторые мастера как бы забыли об истинном назначении нашего народного искусства. За десять с лишним лет после создания «Потемкина» и «Матери» ведущая кинорежиссура не смогла создать ни одного яркого, на долгие годы запоминающегося образа — человека современной эпохи и человека эпохи гражданской войны.

Творческому методу «бессюжетности», «монтажа» и «типажа» оказалось не под силу проникновение в глубины человеческих чувств, сильных страстей и романтизма героев, рожденных гражданской войной.

И вполне естественно: то, чего не смогли тогда сделать художники старшего поколения, сделали братья Васильевы, Ф. Эрмлер и С. Юткевич.

В своих фильмах «Чапаев» и «Встречный» они сумели новое, большевистское содержание выразить в простой, доходчивой до миллионов сердец художественной форме.

Глубокое знание действительности, добросовестное изучение материала, гражданственность, высокая большевистская страстность дали возможность создателям «Чапаева» и «Встречного» занять передовые позиции в советском киноискусстве.

●

Я говорю здесь о прошлом не для тех, кто сам его хорошо знает, а для нашей кинематографической молодежи.

У нас действительно хорошая молодежь, особенно та, что еще совсем недавно, всего 5—7 лет тому назад пришла на производство. Правда, она еще недостаточно окрепла в своем мастерстве, не всегда может найти верное решение (а разве мы его всегда находили?), не все хорошо владеют формой, иные еще не умеют да и не любят работать с актером. У некоторых мало упорства в преодолении трудностей, некоторые еще робеют перед «начальством». Но, в общем, молодежь у нас хорошая. Она растет, мужает, закаляется, охватывая своим творчеством все новые и новые стороны жизни.

Начав в большинстве своем с тем военных, что вполне закономерно, так как многие из них были участниками Великой Отечественной войны, они сейчас все больше и больше переходят к современным темам. И, может, в их первых фильмах о современности пока еще не все удачно, не все свое, есть в них много заимствованного, цитатного и зачастую даже не «из наших книг», что является следствием плохого знания ими славных традиций родного киноискусства, но эта болезнь у них пройдет. Советскому художнику, особенно сейчас, когда идет острая идеологическая борьба, невозможно оставаться во власти слепого подражания кому бы то ни было. У него должна быть своя собственная, советская дорога!

То, что наша молодежь уже сейчас способна решать самые трудные и ответственные художественные задачи, доказывают нам их первые и вторые самостоятельные работы. Им надо только не бояться трудностей и сложностей, не избегать больших, ведущих тем современности. Надо смелей пускаться в самое что ни на есть опасное плавание — на то они и молодые. В свою очередь, нам нужно больше доверять им и строже, взыскательней оценивать их работы, а не сюсюкать, не умиляться и не заигрывать, одобрительно похлопывая по плечу и восхваляя до небес их первые, не всегда удачные шаги.

Надо всемерно стремиться к тому, чтобы на наших дискуссиях (сейчас, к сожалению, весьма редких) и творческих обсуждениях картин, где бы они ни происходили, было как можно больше молодежи. Причем молодежь не только должна молчаливо слушать старших мастеров (как это часто бывает), а выступать и спорить на равных...

Многие из нас, сейчас уже пожилых кинематографистов, прошли в своей молодости через АРРК — была такая общественно-творческая организация, которая имела свои недостатки. Но в основном эта организация принесла тогда нашему молодому киноискусству и нам, тогда молодым, огромную пользу. Это был наш своеобразный университет. Именно там мы не раз слышали А. П. Довженко и впервые увидели его картину «Звенигора», которую одни хвалили, другие резко порицали. Там мы рукоплескали «Матери» Пудовкина и «Броненосцу» Эйзенштейна. Там, на арковской трибуне, свободной для каждого, сталкивались в спорах крайние точки зрения.

В то время говорили и спорили начистоту, от души, от сердца. А в конце диспута зачастую даже голосовали, кто за картину, кто против.

Таких просмотров и обсуждений все режиссеры, сценаристы и операторы боялись куда больше, чем какой-либо комиссии или худсовета. Все, кто создавал картину, знали, что их произведение, их труд идет на беспристрастный, объективный суд их же товарищей и никаких скидок ни в чем им не будет.

И именно тогда стали появляться фильмы, прославившие наше советское кино.

И нет никакого сомнения, что наша молодежь в самое ближайшее будущее, как в свое время братья Васильевы, Эрмлер и Юткевич, создаст современного «Чапаева», современного «Встречного» и откроет новые возможности для дальнейшего движения вперед нашего кинематографа. Именно об этих грандиозных возможностях наших молодых мастеров мне и хотелось сказать в этом небольшом отступлении от рассказа о прошлом...

...И все же, несмотря на то, что народ восторженно принимал «Чапаева» и очень хорошо смотрел «Встречного», находились критики-формалисты и иные не «сменившие вехи» рапповские теоретики, которые, выступая в печати и в творческих дискуссиях, пытались затушевать прогрессивное значение этих картин для развития советской кинематографии. Было, например, такое мнение, что всенародный успех «Чапаева» и «Встречного» еще ничего не говорит об их эстетических достоинствах...

Примерно то же самое происходило в свое время с картиной «Мать» В. Пудовкина. Массовому признанию этого шедевра советским народом противопоставлялся внутрикинематографический приговор специалистов, обвинявших Пудовкина

в забвении им каких-то прежних новаторских позиций.

Когда же «Чапаев» и «Встречный», несмотря на мнение «авторитетов», с триумфальным успехом прошли по экранам страны, те же теоретики стали утверждать, что оба эти фильма созданы под влиянием «Потемкина» и продолжают его победоносное шествие... На что братья Васильевы вполне справедливо заявили, что не «Потемкин», а «Мать» послужила им тем мостом, который привел их к «Чапаеву».

Да, «Броненосец «Потемкин» — подлинный шедевр советской и мировой кинематографии, как и вышедший на экран почти одновременно фильм «Мать». Эти два фильма первые в равной степени возвестили всему миру, что в стране трудящихся родился новый, революционный по форме и содержанию кинематограф, кинематограф, глубоко отличный от всего того, что делалось в кинематографии капиталистических стран.

С «Потемкина» и «Матери», если можно так выразиться, начинается родословная советского художественного кино. Это бесспорно.

И глубоко не правы те теоретики и историки киноискусства (в основном буржуазные), которые на протяжении более двух десятков лет утверждали, что только с «Потемкина» началась советская кинематография, забывая при этом о «Матери», и что все, что создано в нашем кино после «Потемкина», во много-де крат ниже его. Как бы ни был велик «Потемкин», но это был только этап в развитии советского киноискусства. Искусство «Потемкина» не несло в себе ярких человеческих характеров, тех, которыми так богат «Чапаев», который вот уже тридцать с лишним лет из поколения в поколение народ наш смотрит почти с одинаковым волнением и будет еще, наверно, смотреть десятки лет.

Творческий принцип Эйзенштейна — монтаж аттракционов, построенный на «трех китах» — типаж — монтаж — композиция, был, как мне кажется, прекрасен и уместен в «Потемкине». В дальнейших фильмах — «Октябрь», «Старое и новое» — этот принцип неоднократно подводил их автора. И хотя все эти фильмы были в свое время воспеты критикой, а впоследствии даже историками кино (очевидно, из-за авторитета «Потемкина»), зритель, народ встретил их более чем прохладно.

Для примера хочу напомнить фильм «Старое и новое», который первоначально имел более обязывающее название «Генеральная линия». В этом фильме Эйзенштейн поставил перед собой благородную задачу — показать первые годы коллективизации и ее значение для нашей страны. Решить эту трудную и сложную задачу он надеялся при помощи все того же метода — «монтажа аттракционов». Метод был ошибочным, и характеры русских крестьян оказались в картине искаженными. Вспомним хотя бы кадры, где два бородатых мужика, два брата, распиливают поперечной пилой пополам свою собственную избу; или долгое, подробное любование быком-производителем при случке его с коровой, или главный персонаж картины — русскую крестьянку — колхозницу Марфу Лапкину. Более уродливого «типажа», чем эта женщина, трудно было подыскать.

Причем ради справедливости надо сказать, что ошибки Эйзенштейна в фильме «Старое и новое» шли не от нарочитого намерения исказить образ русского человека, а от недостаточного понимания им своего народа и окружающей действительности...

●

Отказавшись от постановки «Мертвых душ», я немало потратил времени и энергии на поиски сценария. Хотел сделать фильм о строителях Московского метро, для чего пытался привлечь к работе Евг. Габриловича, которого я хорошо знал по совместной работе в театре Мейерхольда, и целый ряд других сценаристов и писателей. Но все почему-то не получалось, не выходило, было малоинтересно, а самое главное — не отвечало тем творческим стремлениям, которые возникли у меня под влиянием «Чапаева» и «Встречного».

Хотелось такого сценария, который, как и эти замечательные фильмы, мог бы ответить на те чувства и мысли, какими тогда жили советские люди... Но его, к сожалению, не было...

Шло время. Нужно было работать. Мое внимание привлекло либретто К. Виноградской «Анка».

Действие будущего фильма должно было происходить в Научно-исследовательском институте физиологии. В этом институте какие-то неизвестные и странные профессора производили опыты с собаками, обезьянами, попугаями, кроликами и другими животными.

Основными персонажами были: Анка — лаборантка, маленькая рыженькая девушка, и Павел — недавно приехавший из деревни рабочий, обязанностью которого было ухаживать за подопытными животными.

Одним из главных эпизодов либретто была «любовная ночь» Анки и Павла. Она происходила весной в институтском саду в одной компании с животными и птицами, которых Павел для этого случая нарочно выпустил из клеток...

Вот как описывала К. Виноградская эту ночную сцену любви:

«...По саду, кувыркаясь в траве, играют собаки.

...Прыгают белые комки кроликов.

...Скользят шелковыми спинами кошки.

...Повиснув на ветке, делает бесконечные солнечные сальто обезьяна.

...В темной листве вниз головой висит белый попугай.

Мерное покачивание деревьев.

Ночной трепет листвы.

Догоняющие друг друга тени.

Прыжки охоты, зовы, погони...

Аттическая ночь...

Рай...

Двое под деревом, темные, могучие узлы ствола, путаница веток, прорези серебряного неба. Павел стоит, отпустив Анку, но она сама прижалась к нему. Ее шея сверкает в темноте. Она уже не отрывается. Она все слушает чужое сердце, эта глухая Ева. Ее руки отяжелели...»

Приведенный отрывок с достаточной ясностью объясняет и направление, в котором автором был задуман сценарий, и причины, заставившие многих режиссеров от него отказаться.

Но внимательно перечитав либретто, я увидел в нем одну интересную линию, которая едва прослеживалась...

«Анка по просьбе Павла рекомендует его в комсомол, но, узнав, что он из кулаков, тут же бежит в райком исправлять свою ошибку».

У меня мелькнула мысль о враге, который, пользуясь излишней добротой и доверчивостью советских людей, хочет пробраться в партию, дабы ему свободней было осуществлять свои замыслы.

Ухватившись за эту мысль, я с Виноградской срочно выехал в дом отдыха «Абрамцево», здесь мы вместе написали совершенно новый сценарий. В этой работе мне очень помогло то, что я в течение трех лет жил в рабочем районе — Симоновской (потом Ленинской) слободе, в исконной рабочей семье и очень хорошо знал быт и характеры рабочего класса Москвы 30-х годов.

Образ семьи Куликовых был целиком взят из быта Симоновки.

Теперь это был сценарий о классовой бдительности, о проникновении в партию и честную рабочую семью врага...

●

Работая в «Абрамцево» над «Анкой», я подружился с Игорем Савченко. Он вместе с поэтом Ильей Сельвинским писал там сценарий «Умка— белый медведь».

Веселый, озорной, обаятельно заикающийся, с копной непокорных цвета соломы волос на голове и ясными синими глазами, Игорек (так звали его мы) был удивительно похож на свою первую кинокартину «Гармонь».

Бойко и задорно проиграв свою мелодию ни на кого не похожими голосами, его «Гармонь» внесла тогда в наше кино свежую струю радости и поэтичности.

Разными путями из разных профессий приходили в тридцатые годы люди в кинорежиссуру. Довженко, как известно, до кино был учителем и дипкурьером. Пудовкин — химиком. Юткевич — художником. Барнет — боксером. Донской — юристом. М. Ромм — скульптором и переводчиком. Луков — работником газеты. Калатозов — шофером. Эрмлер — чекистом. Арнштам — музыкантом... Но больше всего в кинорежиссуру пришло все-таки из театра. Эйзенштейн, Александров, Рошаль, Абрам Роом, Н. Экк. Из театра рабочей молодежи г. Баку пришел и Игорь Савченко. Несмотря на свою молодость, он был художественным руководителем этого театра.

Встреча с Николаем Шенгелая, талантливым грузинским режиссером и поэтом, который снимал в Баку свой фильм «Двадцать шесть комиссаров», перевернула творческую жизнь Игоря. Со всем юношеским пылом он увлекается киноискусством, уходит из театра и с письмом Шенгелая приезжает в Москву на кинофабрику «Межрабпом-Русь». М. Н. Алейников, бессменный руководитель этой фабрики, человек, немало сделавший для советской кинематографии, с необычайно зорким глазом на таланты, соединяет Игоря с оператором Е. Шнейдером и дает ему возможность сразу самостоятельно снять фильм «Гармонь».

«Умку» Савченко по каким-то причинам поставить не удалось. Тогда со свойственной ему энергией он быстро пишет сценарий «Дума про казака Голоту» и ставит эпический сказ о годах гражданской войны.

После создания монументально-исторического полотна «Богдан Хмельницкий», на мой взгляд, лучшей картины Игоря, и «Партизаны в степях Украины» он ставит цветной фильм «Иван Никулин — русский матрос», следом за ним веселый «Старинный водевиль» с песнями и танцами...

...И сразу же большой художественно-документальный фильм «Третий удар».

...Мне еще рано останавливаться на каком-то определенном жанре, говорил Игорь в одной из наших бесед. Я хочу искать. Хочу пробовать все!..

И он искал. Искал дерзновенно и неутомимо. От картины к картине он шел дорогой, присущей только ему одному, его одаренной индивидуальности, его характеру.

Горячо любя кинематограф, он отдавал ему все силы, весь мозг и темперамент! Словно предчувствуя свою короткую жизнь, он торопился. Ему хотелось сделать многое, хотелось успеть все... Он писал свои сценарии, статьи и пьесы в перерывах между съемками. Ни дня не отдыхая после окончания труднейшего фильма «Третий удар», Игорь пишет сложнейший сценарий о великом украинском поэте и гражданине Тарасе Шевченко. Творчески преодолевая сопротивление материала, он вынужден был преодолевать еще и тупость, ограниченность некоторых руководителей украинской кинематографии.

Защищая свое творчество, свою картину, он вынужден был бороться с производственными неполадками и бездушными людьми на студии, которые мешали его работе. Больной, падая в глубокие обмороки, Игорь продолжал снимать! И когда фильм «Тарас Шевченко» был готов... сердце его создателя, не выдержав гигантского напряжения, оборвалось...

Большого таланта, больших творческих возможностей был наш Игорек! Это был остроум-

ный собеседник. Чуткий, отзывчивый товарищ и друг. Он страстно любил поэзию и, несмотря на заикание, чудесно читал стихи. Занятый почти всегда на съемках, он на редкость добросовестно вел мастерскую режиссуры во ВГИКе, был нежно любим своими студентами и воспитал таких талантливых молодых режиссеров, как Чухрай, Хуциев, Алов, Наумов...

Глубоко потрясенный его смертью, я произнес на траурном митинге в день его похорон до предела взволнованную речь, из которой помню только последние слова...

«...Таких, как наш Игорек, не скоро заменишь. Такие, как он, являются богатством страны, достоянием народа. Ранняя смерть его нанесла огромный урон нашему искусству. И сегодня, перед гробом нашего Игорька, мне хочется призвать всех вас, самого себя, а особенно тех людей, которые руководят нами, руководят нашим искусством, к более чуткому, более заботливому отношению к каждому таланту. И не только в дни похорон таланта, а в дни его полезной и невероятно трудной творческой деятельности на благо народа и Родины...»

●

После небольших поправок сценарий «Анка» был утвержден. Начались съемки. А вместе с ними полоса каких-то странных неприятностей. Немало горьких часов пережил я с моими товарищами по картине — оператором А. Солодковым, звукооператором В. Лещевым, ассистентом Н. Досталем.

Нас часто несправедливо критиковали в студийной многотиражке. Не давая доснять сцены, ломали наши декорации. Не давали необходимой техники. Не пускали в дни съемок в павильоны. Через каждые две-три недели меняли директоров группы... Не давали необходимых средств, людей и т. д. и т. п. Причем все это делалось не в лесу, не в захолустье, а в Москве, на центральной студии художественных фильмов, на глазах большого творческого коллектива.

Примерно такое же делалось в то время и с картиной Ефима Дзигана «Мы из Кронштадта» и картиной Михаила Ромма «Тринадцать».

Преодолев наконец все «трудности» и «преграды», я в начале 1936 года закончил фильм, который сразу же, после первого просмотра руководством студии был признан неудачным... ложным... искажающим правду советской действительности... и положен на «полку».

Около двух месяцев готовый фильм лежал на студии без движения. Около двух месяцев ходил я как неприкаянный, не понимая, что происходит с моей картиной... И неизвестно, какая бы судьба постигла ее, если бы с помощью А. М. Сливкина, чудесного человека, заместителя директора студии, наш фильм не попал на закрытый просмотр в подмосковный санаторий «Барвиха». В этом санатории тогда отдыхали и лечились работники аппарата ЦК, секретари обкомов.

Просмотр начался в 9 часов вечера и происходил очень напряженно. С разных сторон зрительного зала то и дело слышались то порицающие, то одобрительные реплики...

По окончании просмотра здесь же, в зрительном зале, между сторонниками и противниками фильма стихийно разгорелась острая дискуссия, и, несмотря на суровый режим санатория, она затянулась до двух часов ночи...

Об этом «чрезвычайном происшествии» в Барвихе очевидно узнали в ЦК партии, так как на другой же день вечером картину срочно затребовали в Кремль.

После просмотра в Кремле фильм наш был признан политически правильным, актуальным, вместо «Анки» ему было присвоено название «Партийный билет» [....]

Весьма сдержанно принятый руководством кинематографии и творческой общественностью, «Партийный билет» с большим художественно-политическим успехом прошел по всей стране. Газеты посвящали ему целые полосы. Городские и районные партийные организации рекомендовали в своих постановлениях каждому члену партии в обязательном порядке просмотреть «Партийный билет».

Несмотря на всенародный успех, политическую значимость нашего фильма, я как режиссер и соавтор его был решением кинорукводства (опять же не без помощи некоторых, излишне угодливых «творческих» товарищей) на два года отстранен от режиссерской работы и уволен с московской киностудии.

Так неожиданно осложняется иногда жизнь художника, если он своим творчеством вторгается в политическую борьбу...

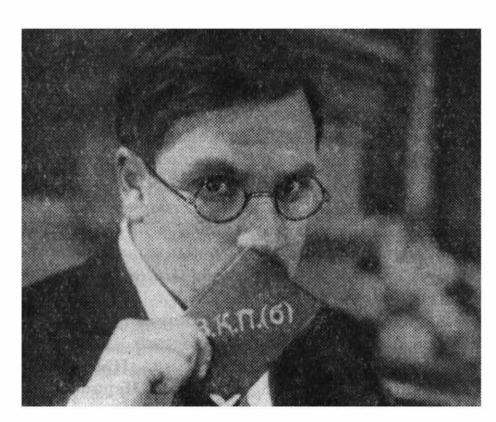
Несколько месяцев я раздумывал над всем тем, что случилось со мной. Намеревался было писать письмо в ЦК партии...

Как вдруг однажды в мою комнату на Таганке заявляется веселый, коренастый украинец — директор Киевской киностудии Павел Нечес (в прошлом он был матросом Черноморского флота, воевал в гражданскую у Буденного, бил белополяков и Врангеля) и предлагает мне режиссерскую работу в Киеве. Я ответил, что есть решение «руководства» кинематографии к такой работе меня два года не допускать. На что Нечес громко рассмеялся. «Ты, Пырьев, сделал для нашей партии такую картину, что никто не имеет права тебя обижать,— твердо заявил он.— Едем к нам в Киев. Все неприятности от руководства я беру на себя...»

Я уже говорил, что свою режиссерскую работу в кино я начал с комедии. Вторая моя картина «Государственный чиновник» также была снята в комедийном жанре.

После постановки двух драматических кинокартин — «Конвейера смерти» и «Партийного билета» — мне снова захотелось вернуться к работе над комедией...







«Партийный билет» (1936). Вверху: Анна — А. Войцик, Яша — И. Малеев. Внизу слева: Федор Иванович, секретарь парткома — А. Горюнов. Справа: Павел Куганов — А. Абрикосов

Но к какой?

К такой, как «Посторонняя женщина», где положительные герои были окрашены в общие тона человеческой порядочности, без характерных признаков людей нового общества? Где отрицательные типы были бы показаны в сугубо гротесковой манере, что во многом лишило их жизненной правды? Или к такой комедии, как «Государственный чиновник», где вообще не было положительного героя, а лишь одни «типы» (опять же доведенные до гротеска) вредителей, бюрократов и бандитов?

Нет, на этот раз мне захотелось поставить такую комедию, где было бы много света, воздуха, радости!.. Такую комедию, где были бы шутка, юмор, задор.

И вот в Киеве случай или, вернее, все тот же директор студии Микола Нечес свел меня с только что окончившим ВГИК молодым сценаристом Евгением Помещиковым.

До Института кинематографии Е. Помещиков работал учителем в одном украинском селе. Он хорошо знал колхозную деревню и его дипломный сценарий «Богатая невеста», еще не до

конца доработанный, содержал в себе много свежего, интересного.

Сценарий мне понравился, и мы вместе с Помещиковым и его другом, молодым поэтом Аркашей Добровольским (он должен был писать тексты песен), проехали на машине, предоставленной нам все тем же Нечесом, сотни километров по полям Украины. Мы останавливались в селах, хуторах, знакомились с людьми колхозов, их трудом, бытом, речью и песнями...

В украинских селах я никогда раньше не бывал и, признаться, был изумлен их красотой, ласковой поэтичностью беленьких хат, крытых соломой, тихих ставков с густыми ветлами, склоненными к самой воде, огромными, как солнце, подсолнухами, мальвами, растущими у перелазов... Но больше всего мне понравились люди. На Черниговщине и Полтавщине, да и в более южных областях, далеко от городов и железных дорог мы встречали таких простых, таких бесхитростных, душевных и приветливых людей, что иногда хотелось бросить все к чертям и остаться с ними на всю жизнь...

Проезжая по полям Украины, я вспоминал свое крестьянское детство в далекой Сибири... И как же все, что я видел, было не похоже на тот тяжелый, изнурительный крестьянский труд. На полях звучали песни, слышался смех, шутки...

Иногда мы останавливались на ночь у какой-нибудь речки, купались, ловили рыбу, разжигали костер, пели вместе с нашим шофером Колей Коломацким украинские песни, потом Аркаша Добровольский читал нам свои стихи.

Хорошие и задорные стихи писал этот одаренный украинский хлопец...

Вернувшись из поездки в Киев, я был вызван в кабинет к т. Червонному, с которым у меня произошел следующий разговор:

— Здравствуйте, здравствуйте, товарищ Пырьев! — приветливо встретил он меня.— Видел вашу картину «Партийный билет». Дюже добрая картина. Ой добра! Що будете робить у нас в Киеве?

— Хочу поставить комедию об украинских колхозниках.

— Комедию...— удивленно произнес Червонный. Лицо его помрачнело.— Комедию не позволим, товарищ Пырьев.

— Почему же?..— растерялся я.— Это будет интересная комедия. Мы только что с Помещиковым побывали в колхозах.

— Не позволим,— сурово перебил меня Червонный. — Колхозы — детище партии, товарищ Пырьев. И насмехаться над ними не позволим.

— Да мы и не собираемся насмехаться...

— А шо у вас там, трактора будут прыгать, чи шо?

— Трактора не будут прыгать, а будет веселая картина о труде, о людях...

— Ну, добре,— как будто успокоившись, сказал Червонный.— Давайте сценарий, посмотрим, шо у вас там за комедия...

Примерно на этом разговор наш закончился. Месяца через два мы представили готовый сценарий начальнику «Украинфильма» тов. Ткачу и его заместителю тов. Ореловичу. Им он понравился, и мы начали готовиться к съемкам.

В своей работе над «Богатой невестой» я иногда, может быть даже в ущерб сюжетной линии фильма, стремился широко развернуть так называемый «второй план», непосредственно показывая труд колхозников, их упорную, самоотверженную борьбу за хлеб, за урожай. Меня, крестьянина в прошлом, необычайно захватил процесс хорошо организованного и механизированного труда. Мне захотелось в эпической форме через характеры людей раскрыть новое качество социалистического уклада жизни.

По ходу съемок я засомневался — не нарушит ли сюжетный строй большой метраж трудовых процессов. Но в работе за монтажным столом я убедился, что страх мой был напрасен. Наоборот, выразительные кадры трудового процесса только расширили и углубили сюжет, выведя его за рамки лирической комедии. Характеры же основных героев не только от этого не пострадали, но стали еще более значительными.

Органически соединила эпизоды трудового энтузиазма с личной линией персонажей талантливая музыка И. О. Дунаевского.

Музыка позволяла делать совершенно неожиданные монтажные переходы. А песни, заранее записанные на фонограмму, давали возможность совершенно по-новому строить монтажный план сцен, снимать кадры полей и уборки урожая на «длинном дыхании», используя сложные панорамы и движение аппарата.

«Богатая невеста», как известно, хорошо была принята советским зрителем. Изучая реакцию различных слоев на ту или иную сцену, я понял, что основной успех фильма не в лирических взаимоотношениях тракториста Згары и молодой колхозницы Маринки Лукаш, не в разоблачении отрицательных качеств счетовода Ковыньки в его смешных столкновениях с парикмахером Балабой и Наумом Кудякой...

А в более важном и существенном.

Секрет успеха заключался в поэтическом утверждении нашей колхозной нови. В показе новых, доселе невиданных отношений колхозного крестьянства к своему труду.

В работе над «Богатой невестой» я понял, что труд простых людей, их творческое, самоотверженное отношение к труду должны быть неизменной целью и главной темой нашего киноискусства.

В этой работе я понял и то, что кинокомедия может, не изменяя природе своего жанра, популяризировать самые высокие идеи нашего времени и решать совершенно новую и неожиданную для себя задачу создания положительных героев.

О комедии, и в частности о кинокомедии, у нас за последние годы было немало теоретических споров, причем споры эти, к сожалению, редко когда опирались на практический опыт тех достижений, которые советская кинематография имела в своем активе.

А ведь за долгие годы развития советского киноискусства комедия наша прошла большой и плодотворный путь. Начиная с 1926 года наряду с кинокомедиями чисто развлекательного типа («Девушка с коробкой», «Папиросница от Моссельпрома» и другие) на экранах наших кинотеатров стали появляться комедии реалистического направления («Закройщик из Торжка», «Дон Диего и Пелагея», «Два друга, модель и подруга» и другие).

Опыт целого ряда комедийных картин прошлого и лучших кинокомедий последнего времени, созданных в содружестве с авторами — комедиографами молодой режиссурой (Э. Рязанов, Ю. Чулюкин, Л. Гайдай), дает все основания утверждать, что советская кинокомедия, так же как и другие жанры нашего киноискусства, может и должна утверждать положительные стороны нашей действительности, раскрывать благородные качества советского человека.

Это не значит, что в действительности нашей нет людей отсталых, плохих, что люди наши безгрешны. Конечно, есть. Но нужно ли для искоренения и осмеяния этих пороков делать комедии, в центре которых, занимая доминирующее положение, будут находиться только отрицательные персонажи?

Ведь критиковать и осмеивать теневые стороны куда легче и проще, чем подсмотреть и показать светлое и положительное.

Не плодотворнее ли показать рядом с отрицательными характерами еще более сильные по своей художественной убедительности положительные образы. Возможно, это и будет той позитивной и созидательной критикой отжившего и старого, что еще есть в наших людях.

Есть у нас и такие товарищи, которые, как бы соблюдая интересы верного идейно-художественного восприятия наших комедий, поучают, что в подобных картинах нельзя положительных героев ставить в смешные положения, от этого они (герои наши) могут получиться оглупленными и дискредитированными перед зрителем...

Давайте вообразим себе на минутку комедию, где только одни отрицательные или «полуотрицательные» персонажи попадают в смешные положения, чем вызывают смех и улыбку зрителя. А положительные неизменно серьезны и степенны. Не проиграют ли такие герои в интересе и внимании зрителей?

Чарли Чаплин в своих лучших комедиях, в каждой из которых он является положительным героем, постоянно попадает в смешные и нелепые положения. Но разве, смеясь от души над его злоключениями и неудачами, зритель перестает сочувствовать этому герою? Или разве образ Гордея Ворона в фильме «Кубанские казаки» перестает вызывать у зрителя симпатии из-за того, что Галина Пересветова случайно надевает ему на шею хомут. Нет, как раз наоборот, в том, что Ворон часто попадает в смешные ситуации [....] в этом и заложен, как мне кажется, успех у зрителя его образа в картине. Это доказывает, что положительные герои наших комедий, попадая в смешные, а иногда даже пусть нелепые положения, могут раскрывать с еще большей силой свою духовную красоту.

Вот на этом пути советской кинокомедии, впервые осознанном мной в работе над «Богатой невестой», я и делал свои следующие кинокомедии: «Трактористы», в которой были созданы образы положительных героев нашего времени Марьяны Бажан и Клима Ярко; «Свинарка и пастух» с романтическими образами свинарки Глаши Новиковой и пастуха Мусаиба Гатуева. В этом плане создавались и «Кубанские казаки».

●

Натурные съемки «Богатой невесты» мы начали невдалеке от старинного украинского городка Канева, на высоких берегах Днепра, там, где находится могила великого украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко... [.....]

...Шел 1937 год. Картина еще не была доснята... как вдруг в киевских газетах «Коммунист» и «Пролетарская правда» появились два «подвала»: один под заголовком «Шкодливый фильм», другой — «Вредный фильм». В этих «подвалах» нас с Помещиковым обвиняли в том, что мы неправильно показываем украинский народ, искажаем действительность, оглупляем колхозников и что комедия о колхозе недопустима...

В итоге обе статьи требовали: «не разбазаривать государственных средств» и постановку «Богатой невесты» прекратить.

Все это было напечатано в то время, когда наш коллектив находился под Каневом на заключительных натурных съемках «Уборки урожая».

И как только газеты с этими «подвалами» были получены в районе, нам сразу же отделение Госбанка отказало в выдаче денег. Директор нефтебазы запретил выдавать бензин для машин. Секретарь райкома прекратил содействие нашей работе со стороны МТС. А некоторые актеры — исполнители эпизодических ролей, заявив об отказе участвовать в съемках «вредной картины», уехали в Киев...

Положение создалось безнадежное. И все же мы с трудом продолжали снимать, стремясь во что бы то ни стало закончить «натуру». В этом нам активно помогли секретарь парторганизации инженер Бродский и мой друг Леня Луков.

Закончив монтаж и с трудом добившись озвучания, мы наконец привезли нашу злополучную картину показывать руководству «Украин-

фильма». Возглавлял в то время руководство студией малосведущий в киноискусстве товарищ Карасев.

Молча просмотрев всю картину, он пригласил меня одного к себе в кабинет. Закрыл на ключ дверь и, усевшись за «руководящий» стол, тихо спросил:

— Скажи, товарищ Пырьев, почему у тебя одно нехорошее слово из песни попадает на портрет товарища Сталина?

— Какое слово?

— Враг... товарищ Пырьев.

— Да что вы...— содрогнулся я.— Этого не может быть!

— Может, товарищ Пырьев. Все может. Такое время...

— Давайте посмотрим еще раз,— предложил я.

— Ну что же, посмотрим. В какой части у вас эта песня?

— В девятой.

Вызвав помощника, Карасев дал указание поставить на аппарат девятую часть, предупредил, что смотреть он будет только вдвоем со мной.

Смотрим. Звучит песня. Идет панорама. Прошел большой портрет Сталина, метров через пять слышатся слова: «Если ж враг нападет...»

Я облегченно вздыхаю... Окончилась часть. Дали свет.

— Не попадает, товарищ Карасев! — радуясь, почти кричу я.— Не попадает!

— Да... Но дюже близко. Почти рядом,— оглянувшись, прошептал он.

— Но почему у вас, товарищ Карасев...— тоже оглянувшись и тоже шепотом спросил я,— слово враг ассоциируется с товарищем Сталиным?

Карасев испуганно отшатнулся.

— У меня... не ассоциируется... Не ассоци...ируется, товарищ Пырьев! — заикаясь, с трудом произнес он.— Я хотел вас предостеречь, только предостеречь... Мало ли что могут подумать?.. Такое время...

И вот картина наша в Москве. Просмотрев ее без моего присутствия, Б. З. Шумяцкий, ни слова не сказав, дал указание положить картину на склад. Никаких оценок. Никаких разговоров. Просто положить на склад, и как будто ее и не было...

Оказывается, «бдительный» товарищ Карасев послал вслед за картиной Шумяцкому секретный пакет с вырезками двух «подвалов» из газет и предостережением насчет «опасного слова» в песне, проходящего непосредственно вблизи портрета товарища Сталина...

И опять два с лишним месяца почти каждый день ходил я в наше кинематографическое управление в Малом Гнездниковском переулке, пытаясь выяснить, узнать, что с картиной? И все это время, кроме редактора И. М. Маневича (который, сочувствуя, успокаивал меня), никто о фильме со мной не разговаривал и не объяснял; что с ним происходит...

Тот, кто сам не пережил хотя бы нескольких дней «молчания» о законченной творческой работе, тот едва ли поймет, что делалось в моей душе в эти дни. Меня охватывали тысячи всевозможных сомнений... Я стал уже думать, что, может быть, действительно, как говорили мне иные товарищи, колхозные дела и люди не есть предмет комедий? Что, может, мы сделали какой-то страшно вредный фильм? Что, может быть, статьи в украинских газетах были правильные? Я стал терять веру в самого себя, в свою работу, в свое будущее, во все, во все!

Однажды утром раздался долгожданный телефонный звонок, который положил конец моим сомнениям и мукам. Звонок, который снова дал веру в мои силы, который вернул меня к жизни и творчеству. Оказывается, к кинoруководству пришли новые люди. Они, очевидно, не придав, значения «страхам» Карасева, повезли нашу «Невесту» в Кремль, где ее приняли очень хорошо и без всяких поправок!

Через месяц «Богатая невеста» была выпущена на экраны. Зритель ее тепло встретил. И сейчас, когда все эти события уже далеко позади, да в некоторой степени и тогда — мне стало ясно, что постановкой кинокартин на современном материале мы, кинорежиссеры и сценаристы, делаем большое политическое и агитационно-воспитательное дело. Хотя иногда это приходится кому-то не по душе и не по вкусу...

Драматические коллизии вокруг «Партийного билета» и «Богатой невесты» возникали от недопонимания конечного результата их идейно-художественного замысла; из-за излишней остроты и непривычности тех или иных ситуаций и конфликтов; от вечной перестраховки: «как бы чего не вышло». И, наконец, от вкусовой, зачастую примитивной, а не объективно-эстетической оценки их художественных достоинств.

Из опыта постановки двух этих картин мне стало ясно: первое, что всегда и всюду (невзирая на лица) надо твердо отстаивать свои творческие позиции, если ты, конечно, внутренне, до конца уверен в их правоте. Второе, что в своей работе на остросовременных темах мы, режиссеры, находимся как бы на передовых позициях, в той напряженной идеологической борьбе, которую повседневно ведет наша партия, и здесь от нас требуются высокая принципиальность, смелость, настойчивость и упорство.

За создание «Богатой невесты» правительство наградило наш творческий коллектив орденами. А то, что наше награждение было объявлено в одном Указе с такими выдающимися для того времени кинокартинами, как «Ленин в Октябре» и «Петр I», как бы подчеркивало то огромное значение, какое наша партия придает созданию кинокартин о новом, социалистическом труде колхозного крестьянства.

(Окончание следует)

Издано о кинематографе

Ежи Теплиц. История киноискусства. 1895—1927. М., «Прогресс», 1968 (перевод с польского В. Головского)



История немого киноискусства, появившаяся недавно в русском переводе,— первая часть большого труда известного польского историка и теоретика кино Ежи Теплица. Удача этого исследования прежде всего в том, что автор его, рассматривая развитие киноискусства в связи с общественной жизнью, характеризует направления и школы, выделяет творчество крупнейших мастеров кино и наиболее важные фильмы.

Е. Теплиц нигде не злоупотребляет пересказом картин — наоборот, он часто как бы предполагает, что читатель знает их содержание. Главное для него — п р о ц е с с ы истории кино.

Конечно, с Ежи Теплицем можно поспорить. Отнюдь не все его оценки представляются мне верными, некоторые проблемы я вижу в ином свете, но это не мешает мне признать, что Теплиц написал интересную и значительную работу.

Главы, посвященные истории кино двадцатых годов, написаны глубже и полнее, нежели те, где он анализирует кино 1895—1918 годов, когда, собственно, и происходило становление киноискусства. Многие мастера этого периода заслуживают гораздо более пристального внимания.

Так, например, всего несколько строк посвящено крупнейшему комическому французскому актеру и режиссеру Максу Линдеру, к тому же сам текст не только крайне бегл, но и противоречив. С одной стороны, Е. Теплиц сравнивает Линдера с Ригаденом и Дюраном и находит, что в его картинах трудно усмотреть какую-нибудь иную идеологическую платформу, чем в других коммерческих картинах фирм «Пате» или «Гомон», а с другой — полагает, что он был «многим обязан лучшим традициям французской комедии» (стр. 59) и в связи с этим называет Мольера... А между тем творческий путь Макса Линдера дает ключ к пониманию важных проблем киноискусства. Например, следовало бы сказать о том, что Линдер был первым крупным актером Франции, поверившим в специфику актерской игры в кино и не допускавшим театральных преувеличений. Его мимика и жесты производили своей естественностью неизгладимое впечатление на современников.

Недостаточно освещена и чрезвычайно показательная история разорения и творческого краха Жоржа Мельеса. Теплиц прав, говоря, что Мельес не выдержал грозной конкуренции с монополией «Пате» и к 1914 году «был всеми забыт, никому не нужен» (стр. 49), однако это остается без объяснений. Между тем беда Мельеса

была в том, что его феерии утратили популярность; успех имели «комические», мелодрамы, приключенческие ленты... История кино знает немало примеров, когда фильмы талантливых художников переставали интересовать зрителя, и этот аспект истории кино (впрочем, мало изученный) чрезвычайно важен.

Значительно полнее и глубже прослежен путь экспериментаторов группы «Авангард».

Здесь Е. Теплиц прежде всего сталкивается с терминологической путаницей. Дело в том, что группа получает наименование «Авангард» лишь в середине 20-х годов — через полдесятка лет после своего возникновения. Использовать это название ретроспективно многим представляется неуместным, тем более что группа к середине 20-х годов заметно обновляется. Приходят новые люди, например, Луис Бунюэль, эксперименты которого приобретают более резко выраженный формалистический характер. Некоторые историки говорят о первом и втором «авангардах», другие (А. Ланглуа, покойный Ж. Садуль) называют первый период импрессионистским и лишь второй — авангардистским. Е. Теплиц также склонен называть мастеров первого периода «импрессионистами», хотя и с оговорками. Эта проблема представляется важной. Перенесение термина из области другого искусства лишь затемняет вопрос, мешает постижению специфической конкретности именно этого художественного явления. И хотя многие мастера раннего, или первого, «Авангарда» (это название представляется мне более удачным) разрабатывали новые выразительные средства для создания пространственных эффектов с помощью света, стремились к живописному ви́дению, этого еще недостаточно для причисления их к «импрессионистам», ибо главное было в другом.

Характерно, что некоторые мастера этого периода, совершенно чуждые «Авангарду», как, например, Баронселли, которого Е. Теплиц справедливо причисляет к «постановщикам традиционного плана», перенимали у живописцев импрессионистические приемы. Но это отнюдь не мешало им ставить фильмы на мелодраматические или просто бульварные сюжеты. А определяющим, как всегда, является содержание. Для понимания сущности «раннего Авангарда» следует прежде всего уяснить основные принципы его драматургии. А они не имели ничего общего с импрессионизмом. Важнейшая черта этой кинодраматургии, наиболее резко выраженная в творчестве вождя группы Луи Деллюка и его ближайших последователей, заключалась в пристрастии к интроспекции и отказе от ясного, традиционного развития действия. Как писал Деллюк: «Сопоставление прошлого и настоящего, действительности и воспоминаний посредством кинообразов — одна из наиболее притягательных тем фотогенического искусства» (стр. 175). Именно это сопоставление воспоминаний, воображаемого и созерцаемого с текущей действительностью характерно для «Молчания» (1920) и «Женщины ниоткуда» (1922) Луи Деллюка, для «Испанского праздника» (1919) и «Улыбающейся мадам Бёде» (1923) Жермен Дюлак и некоторых других фильмов. Герой авангардистского фильма был не способен активно действовать, его поступки не имели ясных мотивировок, а его суждения о мире и людях были расплывчаты и неопределенны — в этом нашла отражение идейная позиция авангардизма.

Вместе с тем отдельные характеристики мастеров этой группы точны и емки. Особенно удачен раздел, посвященный Луи Деллюку. Теплиц различает Деллюка-критика, чьи рецензии были подобны «реляциям с поля боя», и Деллюка—практика, сценариста и режиссера. Историк раскрывает дух времени, позволяя читателю проникнуть в лабораторию творчества этого своеобразного мастера.

Привлекательную особенность манеры Теплица — и это очень важно для всего строя книги — составляет недвусмысленность авторского отношения к авангардизму (как, впрочем, почти ко всем явлениям исто-

рии кино). Об этом свидетельствует даже название главы о раннем «Авангарде»: «Французское кино на ложном пути эстетизма». Прослеживая дальнейшую судьбу группы, Теплиц справедливо отмечает, что, протестуя против засилья коммерческой продукции, авангардисты противопоставляли ей «кино для избранных» — откровенно формалистические фильмы. Желание уйти от шаблонной кинопродукции, копирующей литературные и театральные образцы, привело к борьбе за «полную самостоятельность киноискусства и обособленность его выразительных средств». Многие авангардисты второй половины 20-х годов решительно отказывались от какого бы то ни было претворения опыта литературы. «Выразительные средства,— пишет Теплиц,— были возведены в абсолют, начали подменять выражаемое с их помощью содержание» (стр. 263). Отказ от литературы обернулся отказом от содержательности, от всякой смысловой ценности. Но с другой стороны, это вовсе не привело к торжеству специфики кино, ибо авангардисты подпали под влияние модной тогда формалистической живописи, дадаизма и других школ, отвергающих принцип отражения объективной действительности. В результате их фильмы утратили основное свойство киноискусства — способность изображения процессов жизни в их полноте и динамике.

Не менее важна и современна глава, где рассматривается немецкий киноэкспрессионизм. Это направление сформировалось в тяжелый для Германии период, после разгрома ее милитаристской машины в первой мировой войне и последовавшего за ним поражения революции. Основная кинопродукция Германии усиленно поставляла тогда развлекательные картины, экзотические приключенческие драмы, псевдоисторические пышные постановки, эротические мелодрамы, фарсы и тому подобное. В таких общественно-политических ситуациях неизбежно появление элитарного искусства.

Первым наиболее цельным и значительным экспрессионистским фильмом был «Кабинет доктора Калигари» (1920) Р. Вине, где на фоне декораций, искажающих реальные формы, вершились таинственные и мрачные дела. Для понимания времени, породившего «Кабинет доктора Калигари», Теплиц приводит слова теоретика экспрессионизма Германа Бара: «Никогда еще не было эпохи, столь изобилующей кошмарами и смертельным ужасом. Никогда еще мир так не напоминал безмолвную могилу. И никогда человек не был так ничтожен.

Он молил о спасении своей души, и вся эпоха наполнялась его мольбой. Искусство соединялось с эпохой, крича во тьме. Оно взывало к духу, моля о помощи,— вот что такое экспрессионизм» (стр. 145).

Е. Теплиц подчеркивает, что экспрессионизм был создан мятущейся интеллигенцией, неспособной найти общий язык с обществом, оторванной от общественных связей, и приводит ряд чрезвычайно интересных высказываний экспрессионистов об их задачах, подтверждающих это положение. Он справедливо отмечает, что в экспрессионистских произведениях происходит подмена объективного мира умозрительной концепцией, субъективной фантазией, пусть и порожденной реальными условиями. В заключение Е. Теплиц пишет, что «экспрессионизм знаменовал собой отход от жизни, мешал развитию реалистического киноискусства. Вопреки самым подчас добрым субъективным намерениям художников объективно он был реакционен.

Неоднократно он служил орудием, которое буржуазия использовала, чтобы направить волну революционных настроений в тупик неверия в силы и возможности человека» (стр. 155).

И все же отношение к экспрессионизму и, в частности, к фильму «Кабинет доктора Калигари» у Е. Теплица несколько противоречиво. На стр. 145 он сожалеет о том, что экспрессионизм не получил дальнейшего развития и «Кабинет доктора Калигари» остался не только непревзойденным, но в своей целостности и единичным явлением. «Произошло это потому,— пи-

шет Е. Теплиц,— что в условиях кинопроизводства в Германии невозможно было повторить смелую попытку независимых художников». И далее: «Уступки так называемым вкусам публики заставляли авторов идти на компромисс».

Между тем мне кажется вполне естественным, что антигуманистическая безрадостность экспрессионистских фильмов не могла найти у зрителей сочувствия, а деформация действительности — понимания. Не подлежит сомнению, что фильм был талантливым и точным отражением болезни духа, но неспособность ей противостоять делала невозможным контакт этих фильмов с широкой аудиторией.

Киноэкспрессионизм не стал школой, но его эстетические и философские позиции отразились на многих немецких фильмах. Все же, как мне кажется, Е. Теплиц преувеличивает это влияние. Так, например, к числу экспрессионистских фильмов, хотя и «порывавших с романтической и фантастической традицией» (стр. 152), он относит такие камерные драмы, как «Рельсы» (1921) Лупу Пика или «Последний человек» (1924) Фридриха Мурнау, хотя здесь впечатляли именно реалистические зарисовки обычных бед маленького человека.

Даже говоря о «Нибелунгах» (1924), картине крупнейшего немецкого кинорежиссера того периода Фрица Ланга, Е. Теплиц подчеркивает, что в фильме удалось воссоздать атмосферу легендарной эпохи, благодаря тому что его автор прошел школу экспрессионизма. Мне это представляется весьма спорным, так как по своему содержанию и стилистике этот фильм явно противостоял экспрессионизму. Вообще оценка «Нибелунгов» двойственна. Е. Теплиц видит в картине идеализацию «германских, вагнеровских героев», сожалея, что «вместо динамичных экспрессионистских декораций здесь появилась слащаво романтическая стилизация», но в конце концов признает, что фильм «еще и сегодня поражает размахом и мастерством» (стр. 155).

Действительно, искусственность и некоторая слащавость присущи отдельным эпизодам подвигов Зигфрида или миру Брунгильды, но королевство бургундов, решенное в духе поздней готики, —зрелище поразительное по своей пластической монументальности и лаконизму. Белые королевские покои с простыми скамьями и столами, где неторопливо течет действие саги; грандиозная лестница в храм, где столкнулись две гордые королевы; подъемный мост через пропасть, по которому въезжают в замок одетые в броню всадники; воины, образовавшие своими щитами помост, по которому идут герои, и сегодня производят впечатление своей живописной красотой. Мощные симметричные построения, четкие передвижения уравновешенных масс, сам ритмический строй действия символизировали незыблемость, порядок и могущество Вормса.

Место жалкого, отчаявшегося человека и таинственного маньяка-убийцы, этих постоянных героев экспрессионистских картин, заняли эпические герои; вместо изломанных линий и холстов появились мощные объемные декорации.

Как известно, немецкие фашистские идеологи стремились использовать для своей пропаганды как саму эпическую поэму «Песнь о Нибелунгах» (конец XIII века), так и фильм Ланга. К сожалению, Е. Теплиц не коснулся вопроса об искажении нацистской пропагандой подлинной сущности фильма «Нибелунги» и его первоисточника, хотя это и заслуживает особого внимания.

Если раздел, посвященный киноэкспрессионизму, все-таки достаточно широко его освещает, то противостоящие этому течению и, что наиболее важно, крупнейшие картины реалистического направления рассмотрены, как мне кажется, недостаточно глубоко. Очевидно, следовало бы подробнее разобрать художественную форму фильмов, так или иначе отображавших реальную действительность. В первую очередь это относится к таким картинам, как «Безрадостный переулок» (1925) Георга Вильгельма Пабста и «Путешествие матуш-

ки Краузе за счастьем» (1929) Пиля Ютци, где были широко использованы рисунки Генриха Цилле, изображавшие нищету рабочих и люмпен-пролетариата.

Чрезвычайно интересен по содержанию и форме крупнейший фильм «камерной серии» «Последний человек» Ф. В. Мурнау. Теплиц вынужден неоднократно возвращаться к этому фильму, оказавшему значительное влияние на развитие немецкого киноискусства, но сам по себе его анализ слишком бегл. Теплиц справедливо отмечает, что камера выдающегося оператора этого фильма Карла Фрейнда находится в постоянном движении и в ряде эпизодов смотрит на мир глазами героя. Но еще более существен тот факт, что содержательность кадров позволила освободиться от разбивающих действие титров — Е. Теплиц склонен объяснить эту особенность свободным движением аппарата. С этим трудно согласиться. Между тем стремление раскрыть действие через изображение, не прибегая к прямым словесным пояснениям, вполне оправдало себя.

Творческий путь Рене Клера рассмотрен Теплицем превосходно, но Жаку Фейдеру и Жану Ренуару повезло значительно меньше. Приведу один пример. В то время как автор досконально прослеживает связь киноавангардизма с импрессионизмом в живописи, он словно не замечает, что в фильме Фейдера «Новые господа» налицо было прямое использование рисунков и картин Дега, посвященных балету.

Как мне кажется, нуждается в дополнении и глава, посвященная шведской кинематографии, так блеснувшей в 1916—1924 годах. В отличие от французской или немецкой она почти не знала формалистических экспериментов, ей были чужды настроения отчаяния и безнадежности. Вместе с тем шведское кино не дало ни одной картины, затрагивающей современные проблемы, такой, как, например, «Последний человек» или «Новые господа».

В Швеции была, по существу, одна кинематографическая школа с единой философией и общими темами, крупнейшие кинорежиссеры которой Виктор Шестром и Мориц Стиллер отличались лишь разными стилевыми особенностями. Шестром превыше всего ценил литературный первоисточник и предпочитал раскрывать психологию героев через мимику актеров в длинных статичных планах, а Стиллер выделял событийную сторону и применял сравнительно динамичный монтаж. Но оба они в равной мере любили саги и сказания, оба показывали героев, обладавших высшими моральными устремлениями, способных верить романтическим идеалам, а, поддавшись соблазну, тут же раскаиваться. Этот интерес к вопросам морали был присущ всей шведской школе, так же как и подлинный культ природы. Действие шведских фильмов часто развивалось на натуре, в скалистых ущельях, у горных рек и озер, на берегу сурового моря, среди лесов или снегов и льдов.

Объясняя причины краткого существования шведской школы, Теплиц пишет: «Сюжеты многих шведских фильмов были для зрителей очень далеки, нежизненны. Ими восхищались, как восхищаются волшебной сказкой, которая может забавлять, трогать, но не воспламенять. Отсутствовала духовная связь между экранной жизнью и реальной жизнью общества» (стр. 170). Это совершенно справедливо, но вызывает удивление то обстоятельство, что Теплиц не попытался объяснить причину подобного направления целой кинематографии.

Те же особенности характерны и для творчества некоторых видных шведских писателей того времени во главе с Сельмой Лагерлеф, чьи произведения часто экранизировались. Шведская кинопромышленность была небольшой, и возможности для сосуществования разных тенденций не было. Произведения влиятельной в ту пору группы писателей были пропитаны романтической тоской по добуржуазному периоду, по тем легендарным временам, когда добродетель высоко ценилась, а люди были тесно связаны с землей. Отсюда и шла поэтиза-

ция старых верований и обычаев, интерес к сагам и стремление показать человека в единстве с природой. Причину всех бед, которые принесла буржуазная система, эти писатели видели в отходе от строгих моральных норм, ибо они принимали следствие за причину... В фильмах, созданных под влиянием этой литературы, старое общество было окружено ореолом, а подлинная реальность современного мира отсутствовала.

С теми же тенденциями к разрыву отношений с современностью кинематографу приходится сталкиваться неоднократно — например, немое американское кино вплоть до двадцатых годов, до «эпохи джаза», испытывало несомненное влияние английской викторианской литературы и ее американских эпигонов. Особенно сильно это влияние сказалось на творчестве классика американского немого кино Дэвида Уарка Гриффита. Е. Теплиц прав, когда он пишет, что «молодой Дэвид, воспитанный в обедневшей семье бывших плантаторов, смолоду воспринял своеобразную идеалистическую философию — в ней смешались тоска побежденного в Гражданской войне Юга с сентиментальностью викторианской литературы. Гриффит был моралистом и проповедником...» (стр. 83). Теплиц верно описывает творчество Гриффита, но недооценивает роль мировоззрения в его судьбе, а именно оно и служит ключом к пониманию противоречивости Гриффита и его катастрофы в «эпоху джаза».

Художественные открытия Гриффита были весьма значительны. Он сделал более естественной актерскую игру в кино, превратил кинокамеру в средство повествования и первым в США осознал значение монтажа. Два фильма в его творчестве стоят особняком — «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916).

А вернее противостоят друг другу.

«Рождение нации» — фильм реакционный. Е. Теплиц пишет: «...это фильм, проникнутый расистской идеологией южанина, усматривающего причину всех несчастий, свалившихся на Америку, в проигранной Гражданской войне и отмене рабства» (стр. 98).

В американской новелле «Нетерпимости» реалистически показан конфликт между миром труда и капитала и жестокость, с которой в Америке подавляется рабочее движение.

Как же могло случиться, что расист Гриффит стал на сторону трудящихся? Теплиц отмечает этот факт, но не объясняет его. Между тем и в некоторых других фильмах Гриффит столь же трезво оценивает современное ему буржуазное общество. Но при этом он упорно хочет верить, что старое рабовладельческое общество обладало высокими духовными ценностями, которые разрушил капитализм.

Гриффит был влюблен в придуманную им прекрасную картину идеального прошлого и в своих фильмах часто полагался на фантазию. И хотя он видел буржуазный мир в подлинном свете, он обычно населял его идеальными героинями из прошлого, трогательными в своей «викторианской» чистоте, верности и нежности. Сентиментальные драмы этих героинь возбуждали в двадцатые годы недоверие и насмешку зрителя, видевшего вокруг себя в послевоенные годы торжество цинизма, погоню за наживой. И чем дальше Гриффит уходит от реальной жизни, тем слабее, искусственней и вымученней становятся его фильмы. История его краха остается актуальной, поучительной и сегодня для буржуазного художника.

Мне кажется, что наиболее удачен раздел, посвященный американскому кино двадцатых годов. Теплиц хорошо показывает, что, когда кинематография оказывается во власти и в услужении у банков и монополий, она быстро и часто безвозвратно теряет художественные достоинства. Рассказывая о тех, кто, подобно Сесилю де Миллю, воплощал идеалы «большого бизнеса», Е. Теплиц прослеживает и тяжелые условия, в которых оказались те мастера кино, которые стремились реалистически отразить жизнь Америки. Трагическая участь крупнейшего американского кинорежиссера двадцатых годов Э. Штрогейма, необыч-

ная и трудная судьба великого Чаплина описаны живо и интересно. Теплицу удалось увидеть многообразие американского кино и определить его основные тенденции.

Несколько слабее описано датское кино, прославившееся в 1908—1915 годах своими любовно-романтическими мелодрамами, но одновременно с этим открывшее талант большой трагической актрисы Асты Нильсен. Глубокий духовный мир ее героинь, верность природе человеческих чувств и естественность ее игры поражают и до сих пор, несмотря на условные сюжеты фильмов.

Ежи Теплица можно упрекнуть в том, что слишком беглым оказалось в его книге рассмотрение раннего английского кино. Гораздо интереснее дан период двадцатых годов. Нов и чрезвычайно важен его рассказ о деятельности Федерации рабочих кинообществ, поставившей своей задачей производство и прокат фильмов, «представляющих ценность для рабочего класса». В правление федерации тогда входили такие известные деятели Компартии Великобритании, как Гарри Поллит и Уильям Галлахер.

Очень емок и содержателен рассказ о немом японском кино, убедителен анализ развития кинематографии в странах Центральной Европы. Хотя ни чешское, ни венгерское, ни польское кино не дали в этот период значительных национальных фильмов, уже сам факт экранизации крупных произведений отечественной литературы свидетельствовал о тенденции к отрыву от «космополитической моды». Немалую роль в формировании эстетики кино имели, как и указывает на это Е. Теплиц, теоретические работы выдающегося венгерского исследователя кино Белы Балаша.

Интересна и глава «Рождение нового искусства», где Теплиц попытался подытожить опыт кино 1895—1918 годов и рассмотреть киноведческие работы того времени. К сожалению, в книге отсутствует глава, где подводился бы итог всему развитию немого кино. А это было бы тем более интересно, что в двадцатые годы проблема отражения современной действительности в фильмах приобрела острый характер. Правда, Теплиц основные вопросы киноискусства рассматривает в отдельных главах, и, в частности, хорошо показывает влияние советского киноискусства на прогрессивные фильмы разных стран, начиная от французских и германских и кончая японскими.

Основное достоинство книги Е. Теплица состоит в том, что это именно и с т о р и я к и н о и с к у с с т в а, ибо процесс развития кино показан как процесс отражения действительности посредством кинематографических образов. Между тем эта общеэстетическая природа кино как искусства игнорировалась большинством предшественников польского ученого.

Без упрощений, но и без излишних усложнений Ежи Теплиц систематизировал и теоретически осмыслил огромный фактический материал. И если в его книге встречаются пропуски или неточности, то виной этому общая неразработанность многих основных проблем истории киноискусства.

В. КОЛОДЯЖНАЯ

СКОРО НА НАШИХ ЭКРАНАХ ПОЯВИТСЯ НОВЫЙ ФИЛЬМ МИХАИЛА КАЛАТОЗОВА — советско-итальянская картина «Красная палатка», рассказывающая о спасении в 1928 году советскими летчиками и полярниками итальянской арктической экспедиции Умберто Нобиле. Полторы тысячи человек, 22 самолета и 18 кораблей четырнадцати государств отправились тогда на поиски потерпевшего крушение экипажа дирижабля «Италия». И вместе с поисковыми экспедициями на советских ледоколах «Персей», «Малыгин» и «Красин» ушли в поход операторы кинохроники В. Блувштейн, Е. Богоров и И. Валентей, едва ли не первыми производившие съемки в условиях Крайнего Севера. Меньше чем за два месяца эти документальные кадры были смонтированы в фильм «Подвиг во льдах» — первую режиссерскую работу будущих создателей «Чапаева» братьев Васильевых. С тех пор прошло больше сорока лет. Трудную работу по реставрации и восстановлению ленты проделала Д. Шпиркан и ее коллеги ассистент режиссера З. Альтшулер, монтажер З. Николаева, операторы Ю. Зубов и В. Яковлев, звукооператор Л. Воскальчук, композитор К. Хачатурян, артист А. Кузнецов, читающий дикторский текст. А консультировали их участники легендарных событий — летчики В. Алексеев, Б. Чухновский и журналистка Л. Воронцова. Теперь правдивый кинорассказ о героической эпопее смогут увидеть новые поколения зрителей.

●

ТАКИХ БОЛЬШИХ ПО ПОСТАНОВОЧНОМУ МАСШТАБУ фильмов киностудии Средней Азии еще не знали: пять тысяч человек в массовках, десять тысяч экземпляров оружия древних богатырей, костюмов, ювелирных изделий. Одних только луков изготовлено тысяча. Для съемочной группы работают пятьдесят скульпторов, чеканщиков, обувщиков, портных, реквизиторов. Причем оружие, костюмы, предметы обихода делаются из настоящих материалов — стали, бронзы, кожи, шелка, шкур. Древнюю утварь и другие предметы предоставили съемочной группе Государственный Эрмитаж в Ленинграде и Музей истории Академии наук Таджикской ССР в Душанбе.

Таджикские кинематографисты экранизируют поэму классика персидско-таджикской литературы Фирдоуси «Шах-Намэ». Режиссер-постановщик — народный артист Таджикской ССР, лауреат Государственной премии Борис Кимягаров. Его новый фильм будет состоять из двух серий — «Подвиги Рустама» и «Рустам и Сухраб».

— Основная тема киноэпопеи, — говорит Б. Кимягаров, — борьба и подвиги героев, которые решают судьбы народа и страны, борьба во имя добра и процветания родины. Основное и в поэме и в фильме — борьба за воцарение мира на земле. Силу народа, его стремление к миру и справедливости, его богатырскую честь воплощает Рустам. Непременным качеством героя Фирдоуси считал гуманизм. «Того, кто ушел с пути человечности, — писал он, — считай дивом-демоном, не считай его человеком». Как у всякого большого художника, в мировоззрении Фирдоуси мы находим не только отражение современных ему событий, но и предощущение будущего, выражение исторически прогрессивных идей, выходящих за рамки его классового сознания. Мне думается, идеалы наших предков окажутся небезразличными для молодежи семидесятых годов. Восторженное отношение поэта к разуму и благородной силе человека, его протест против тирании и войны созвучны нашим мыслям и надеждам.



Тахмина — С. Норбаева, Сухраб — Х. Гадоев

Сценарий фильма написал Григорий Колтунов. Оператор Д. Худоназаров. Художник-постановщик Ш. Абдусаламов. Художник по костюмам А. Бойм. Композитор А. Меликов. В роли Рустама снимается Беймурат Ватаев, в роли Сухраба — Х. Гадоев. В других ролях М. Касымов, О. Кобеpидзе, М. Вахидов, Г. Завкибеков, С. Норбаева, А. Ходжаев, К. Имматошев, Х. Тахиров, М. Исаева, Н. Шомансурова, Х. Рахматулаев, Ч. Тохадзе, Р. Хамраев, М. Рафиков, Т. Касумов. В фильме заняты также лучшие музыканты и певцы республики.

Гости редакции

Мастера коротких фильмов

В гостях у нашей редакции побывали французские режиссеры АЛЬБЕР ЛАМОРИСС и МАНУЭЛЬ ОТЕРО. В беседе приняли участие режиссер Сергей Юткевич, киновед Илья Вайсфельд, кинодраматург Иосиф Прут, сотрудники посольства Франции и работники редакции. Речь главным образом шла о современном положении короткометражного фильма, о трудностях различного порядка, встречающихся на пути тех, кто посвятил себя созданию этого рода картин. Альбер Ламорисс, который своими фильмами «Бим», «Красный шар», «Белая грива» много способствовал установлению высокого художественного авторитета «французской школы» короткометражного кино, подробно рассказал о нынешнем ее состоянии. Его рассказ дополнил молодой режиссер-мультипликатор Мануэль Отеро, автор получивших международное признание фильмов «Арес против Атласа», «Вселенная» и «Противоположность».

Предлагаем вниманию читателей короткую запись этой беседы.

С. Юткевич. Каково сейчас во Франции положение короткометражного фильма, в частности, что нового можно сказать о кинематографистах, входивших в «группу тридцати», которая так хорошо была представлена в нашей стране?

Насколько мы можем судить издалека, группа эта распалась, во всяком случае, перестала существовать в прежнем виде. Что было тому причиной и как наши французские гости и коллеги расценивают дальнейшие перспективы?

А. Ламорисс. Радужного мало... Возможно, в дальнейшем что-то изменится, а пока лишь немногие фильмы получают субсидии и премии. При этом суммы так невелики, что с трудом покрывают расходы на производство ленты. Денежные премии присуждаются специальной комиссией, созданной при государственном киноцентре. В комиссию входят два журналиста, один писатель, несколько прокатчиков и владельцев кинотеатров, а также два чиновника, никакого отношения к кинематографу не имеющие.

Критерии, с которыми члены комиссии подходят к картинам, различны, но всегда неожиданны. Если им предстоит оценить работу режиссера-дебютанта, они рассуждают так: «Режиссер слишком молод, у него еще недостаточно опыта, пусть еще что-нибудь сделает...» Если наоборот, то: «Режиссер уже не новичок, вполне может обойтись без наград, которые призваны поддерживать молодых». Случаются и другие повороты. Вот, к примеру, Отеро представил на комиссию удачный, с его точки зрения, фильм, но не получил за него ничего. Но его же гораздо более слабая лента оказалась награжденной. Такое положение не может нас не беспокоить. И, наверное, кому-нибудь и пришла бы в голову мысль изменить его, но — увы! — у нас нет единства. «Группа тридцати» несколько лет назад пыталась объединить всех, кто причастен к короткометражкам, но в конечном счете сговориться так и не удалось.

Официально короткометражные фильмы не имеют никакого коммерческого веса, они всегда — приложение к полнометражной картине. И хотя государство дает некоторую, весьма незначительную субсидию владельцам кинотеатров, которые прокатывают у себя короткометражки, прокатчики платят за них неохотно.

Плохо обстоит дело и с рекламой. Три года назад был издан закон об афишах для короткометражных картин. Но афиш до сих пор нет... Одним словом, положение трудное. Нет еще решения, которое могло бы удовлетворить всех. В привезенной нами программе вы видели раз-

личные по жанру и характеру короткометражные картины — документальные, монтажные, фильмы-фантазии, к которым я отношу и свою картину «Невиданный Париж». У нас существует комиссия по категориям, которая в зависимости от качества фильма назначает ему что-то вроде премии. Режиссер получает один процент от сборов, если...

М. Отеро. ...если короткометражный фильм демонстрируется хотя бы раз в день.

А. Ламорисс. У нас действительно снимаются самые разные по жанрам вещи. Как с ними быть? Как им присуждать категории? По жанрам ли или с учетом возраста их создателей? Субъективный суд отдельных членов комиссии редко оказывается справедливым.

С. Юткевич. Я бы хотел напомнить г-ну Ламориссу, что наш зритель его фильмы очень любит. «Красный шар», «Белая грива» и «Путешествие на воздушном шаре» пользовались в Советском Союзе большим успехом, несмотря на то что свои трудности с прокатом короткометражных фильмов есть и у нас. Г-н Ламорисс, расскажите нам, над чем вы сейчас работаете?

А. Ламорисс. Я сочиняю сейчас сценарий. Для меня это всегда самый тяжелый этап работы. Даже когда у меня есть общая идея, фабула получается плохо. А работать над сценарием с кем-то еще я не люблю — боюсь утратить свою индивидуальность.

Сейчас у нас сильно изменились финансовые условия. Самым дорогостоящим из моих фильмов было «Путешествие на воздушном шаре». Теперь эти времена прошли. И тем не менее, признаюсь, я — оптимист и энтузиаст. Может быть, поэтому так часто теряю надежду?..

Недавно мне повезло. Я снимал картину в Иране, где мне была предоставлена полная свобода. Правда, правительство выразило желание, чтобы в картину было добавлено несколько планов, где будут запечатлены заводы и плотины. Желание понятное — мол, не одни пустыни характерны ныне для страны. И я согласился.

В этой картине я проделал один эксперимент. Ведь об Иране во Франции знают сравнительно мало. Я попросил нескольких друзей указать на карте Ирана любые, произвольно выбранные пункты. Решил там и снимать. Сначала поездил по этим местам, а потом вызвал туда вертолет со знакомым летчиком, и мы приступили к съемкам.

Иранцы удивительно добрый и поэтичный народ. В их интереснейшей литературе встре-



Альбер Ламорисс (второй справа) и Мануэль Отеро (в центре) в нашей редакции. Слева направо: И. Вайсфельд, С. Юткевич, И. Прут

чаются упоминания об особенных характерах тамошних ветров. Среди них есть ветер-безбожник, ветер-мудрец, ветер-хитрец и т. д. Я снял все «действия» ветров, потом к этим документальным кадрам добавил игровые куски и написал сценарий под названием «Ветер влюбленных». Получилась полуторачасовая картина, где все, что происходит в Иране, показано как бы «глазами» ветров, где есть множество импрессионистических кадров, красивых и поэтичных. Один иранец, посмотрев ленту, сказал: «Горжусь тем, что я иранец». Это была для меня лучшая похвала.

С. Юткевич. Вероятно, из всех короткометражных фильмов наибольшей дискриминации подвергаются все-таки мультфильмы? Было бы интересно выслушать на этот счет мнение г-на Отеро.

М. Отеро. Г-н Ламорисс точно охарактеризовал общее положение короткометражного кинематографа. У мультфильма те же проблемы, но они выражены еще острее. Во Франции за последние два года резко уменьшился выпуск мультфильмов, и нет пока оснований надеяться, что дело повернется к лучшему. Старейший наш режиссер-мультипликатор Жан Имаж недавно снял полнометражный мультипликационный фильм, но даже если бы он снимал по четыре полнометражные картины в год, это не изменило бы погоды.

Сейчас за мультфильмы берутся только самые отчаянные головы, и рискуют они не только деньгами, но и здоровьем. Власти к проблемам мультипликационного кино слепы, глухи и немы. Более того, когда делается попытка найти общий язык с правительственными учреждениями, от которых зависит изменить эту тягостную ситуацию, обычно все кончается тем, что даже кинематографисты перестают понимать друг друга.

Я получил десять международных наград за два фильма, но эти премии не придали мне в глазах властей никакого веса. Десять наград не дают мне права надеяться на предложение: «Несите сценарий и снимайте фильм». Но если говорить честно, я имею в виду не столько себя, сколько своих товарищей, которым надо бы работать, потому что они талантливы и могут делать хорошие картины.

С. Юткевич. Английский полнометражный мультфильм «Желтая подводная лодка» прошел по экранам многих стран мира с успехом, и это доказывает, что интерес к мультфильмам не угас среди зрителей. «Книга джунглей» и «Бэмби», которые не так давно были вновь выпущены в прокат, тоже заняли одно из первых мест по сборам.

М. Отеро. Французские мультфильмы чрезвычайно разнообразны. Но все равнодушно взирают на это разнообразие и говорят: «А, эти индивидуалисты!» Вот и все.

А. Ламорисс. Картина сегодняшнего короткометражного фильма во Франции являет грустное зрелище. Вероятно, придется возложить все надежды на телевидение, вернее, на недавно появившиеся кассеты, которые можно подключать к телевизору и смотреть любой фильм по выбору. Это очень удобно: кассеты зрители станут брать на прокат, приобретать в специальных магазинах... Пока это кажется не очень реальным, но все-таки вселяет хоть какую-то надежду.

И. Вайсфельд. Что это даст режиссерам, работающим в короткометражном кино?

А. Ламорисс. Прежде всего у них будет гораздо больше работы, а ведь это самое главное для художников.

●

Этот материал был уже набран, когда редакция получила печальное известие: в Иране, неподалеку от местечка Караджи, во время съемок нового фильма, разбился на вертолете Альбер Ламорисс. Смерть застигла Ламорисса в расцвете творческих сил, в разгаре работы над новой лентой, которая, по его замыслу, должна была продолжить поэтически-романтическую линию, начатую «Красным шаром» и «Белой гривой».

Фильмография

Киностудии «Мосфильм» — ДЕФА (ГДР)

«На пути к Ленину» (по мотивам книги воспоминаний Альфреда Куреллы), 11 ч.
Авторы сценария Евгений Габрилович, Хельмут Байерль, при участии Г. Фишера, Г. Райша. Режиссер-постановщик Гюнтер Райш. Операторы-постановщики В. Владимиров, Ю. Брайэр. Художники-постановщики Е. Серганов, А. Томалла. Композитор К. Зассе. Звукооператоры Л. Беневольская, К. Валле, М. Шиндлер.
В главных ролях: М. Ульянов, Г. Рихтер, Х. Хабель, Л. Круглый, Ж. Болотова, Х. Венцель.

Киностудия «Мосфильм»

«Директор», 1-я серия— 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария Ю. Нагибин. Режиссер-постановщик А. Салтыков. Главный оператор Г. Цекавый. Главный художник С. Волков. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Киршенбаум.
В главных ролях: Н. Губенко, С. Жгун, Б. Кудрявцев, В. Седов, А. Елисеев, В. Даглиш, В. Шиловский, Б. Закариадзе, А. Крюченков, В. Березуцкая, В. Попова, Л. Иванова.

«Красная площадь», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Режиссер-постановщик В. Ордынский. Главный оператор В. Железняков. Главный художник Л. Платов. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Коренблюм.
В главных ролях: С. Яковлев, А. Кутепов, С. Любшин, В. Шалевич, В. Малявина, С. Никоненко, У. Лойт, П. Кормунин, В. Шульгин.

«Расплата», 8 ч.
Автор сценария А. Софронов. Режиссер-постановщик Ф. Филиппов. Главный оператор Э. Савельева. Главный художник Ф. Ясюкевич. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Н. Кропотов.
В главных ролях: О. Янковский, В. Федорова, Л. Соколова, Л. Кулагин, А. Джигарханян, Н. Волков, Р. Нифонтова, А. Вовси, И. Лапиков, Е. Никищихина, Е. Савинова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Судьба резидента», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария О. Шмелев, В. Востоков. Режиссер-постановщик В. Дорман. Главный оператор М. Гойхберг. Главный художник Л. Безсмертнова. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Ю. Закржевский.
В главных ролях: Г. Жженов, М. Ножкин, А. Вертоградов, Е. Копелян, Р. Плятт, Н. Прокопович, Ж. Болотова, Э. Киви, Э. Пьеха, Э. Шашкова, Э. Knaусмюллер, Г. Плаксин, О. Эскола, Г. Шаповалов, П. Боргельт, Э. Гербердинг, В. Кауфман, В. Кох-Хооге, Б. Бабкаускас, Э. Зорин, Н. Рыжов, В. Захарченко.

«Приключения желтого чемоданчика», 8 ч.
Автор сценария С. Прокофьева при участии И. Фрэза. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Главный оператор М. Кириллов. Главный художник Н. Сендеров. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Ерамишев.
В главных ролях: Т. Пельтцер, Е. Лебедев, Н. Селезнева, Б. Быстров, Л. Тихонова, В. Тихонов, Е. Весник, К. Кунтышев, А. Громов, В. Чернакова, А. Кавалеров, Ж. Модель, С. Родионов, И. Воеводин.

Киностудия «Ленфильм»

«Зеленые цепочки» (по повести Г. Матвеева), 10 ч.
Автор сценария Ф. Миронер. Режиссер-постановщик Г. Аронов. Главный оператор Н. Жилин. Главный художник М. Иванов. Композитор И. Шварц. Звукооператор Т. Силаев.
В главных ролях: С. Григорьев, И. Урумбеков, В. Лелётко, П. Луспекаев, О. Белов, А. Михайлов, Ф. Одиноков, А. Крупенин, А. Ливанов, А. Липов.

«Угол падения» (по одноименному роману В. Кочетова), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария В. Кочетов, Г. Казанский. Режиссер-постановщик Г. Казанский. Главный оператор Д. Месхиев. Главный художник С. Малкин. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Вигдорчик.
В главных ролях: Ю. Каюров, П. Кашлаков, Г. Куликов, А. Шенгелая, Т. Иванова, В. Яковлев, К. Виткус, В. Самойлов, А. Ромашин, Н. Тимофеев, Н. Веселовская, А. Кожевников, К. Адашевский, П. Горин, Н. Шашик-Оглы, А. Липов, С. Плотников, С. Фесюнов, Ю. Дедович, Д. Бессонов, В. Соболев, Н. Федорцов.

Литовская киностудия

«Красавица», 7 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик А. Жебрюнас. Главный оператор А. Моцкус. Художники А. Ничюс, В. Вилимене. Композитор В. Ганелин. Звукооператор С. Вилькявичюс.
В главных ролях: И. Мицките, Л. Жадейките, С. Мартинсон, А. Самукас, Т. Рагалявичюс, А. Кокштайте, В. Мицкис.

Киностудия «Молдова-филм»

«Один перед любовью», 7 ч.
Авторы сценария А. Бусуйок, Г. Водэ. Режиссер-постановщик Г. Водэ. Главный оператор Д. Моторный. Главный художник К. Балан. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Буруянэ.
В главных ролях: М. Сагайдак, В. Войническу-Соцки, М. Волонтир, Т. Грузин, В. Купча, Н. Водэ, П. Потынгэ, М. Войническу-Соцки, И. Тодоров, В. Зайчук, Е. Бутнару, Г. Ротэраш, Т. Завалистая, Р. Файнбойм, А. Рэйляну, В. Рэйляну.

«Фитиль» № 94 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Производственный секрет» (Одесская киностудия). Автор сценария А. Внуков. Режиссер В. Сергеев. Оператор Ф. Анисимова. Звукооператор Б. Морозевич. В ролях: Г. Дрозд, А. Иванченко, В. Лапин, Д. Пономаренко.
«Как пропадают пароходы» (ЦСДФ). Автор сценария и режиссер Ю. Егоров. Звукооператор Ю. Игнатов.
«Дорогие слова» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Арканов, Г. Горин. Режиссер Н. Михалков. Оператор В. Ошеров. Художник И. Шретер. Звукооператор И. Любченко. В ролях: И. Саввина, Л. Дуров, Н. Парфенов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков.

«Фитиль» № 95 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Человек и механизм» (киностудия имени М. Горького). Автор сценария Ф. Камов. Режиссер М. Осепьян. Оператор А. Филатов. Звукооператор А. Елисеев. В ролях: Б. Гитин, М. Пуговкин.
«Требуется начальник» (ЦСДФ). Автор сценария Б. Финиасов. Режиссер-оператор Г. Земцов.
«Анонимка» (Киевская студия научно-популярных

фильмов). Авторы сценария А. Инин, Л. Осадчук. Режиссер Б. Храневич. Художник Н. Чурилов. Оператор А. Гаврилов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Звукооператор И. Любченко. Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Заколдованный кафтан» («Говорящий кафтан») (по произведению Кальмана Миксата), 8 ч.

Производство студии «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария и режиссер Тамаш Фейер. Оператор Миклош Герценик. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Дьёрдь Ранки.

В ролях: Иштван Иглоди, Антал Пагер, Анна Детре.

«Самозванец с гитарой» («Биг-бит»), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр» (Польша).

Автор сценария Людвик Старский. Режиссер Ежи Пассендорфер. Оператор Казимеж Конрад. Художник Анатоль Радзинович. Композиторы Анджей Зелиньский, Ежи Мильян.

В ролях: Магда Завадска, Ежи Турек, Ирена Шуровска, Венчислав Глинский, Веслав Михниковский.

«Невиновные», 10 ч.

Производство «Аргентина Соно фильм» (Аргентина).

Авторы сценария Эдуардо Боррас, Хуан Антонио Бардем. Режиссер Хуан Антонио Бардем. Оператор Альберто Этчебеэре. Художник Гори Муньос. Композитор Исидоро Б. Майстеги.

В ролях: Альфредо Алькон, Палома Вальдес, Игнасио де Сороа, Энрике Фава, Фернанда Мистраль.

«Анупама», 1-я серия— 7 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Л. Б. Филмз» (Индия).

Авторы сценария Бимал Датта, Д. Н. Мукерджи, Х. Мукерджи. Режиссер Хришикеш Мукерджи. Оператор Джайвант Р. Патхаре. Художник Аджит Банерджи. Композитор Хемант Кумар.

В ролях: Дхармендра, Шашикала, Тарун Боз, Бхардвадж, Дурга Кхоте, Наина, Дулари, Сурекха, Дэвид.

«Похожий на тебя», 9 ч.

Производство «Асия Джоти филмз» (Индия).

Автор сценария и режиссер Джайкантам. Оператор С. Натараджан. Композитор Читти Бабу.

В ролях: Р. Кантимати, П. Удаян, С. Лакшми, С. Прабхакар, А. К. Веера-сами.

«Цветок и камень», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Ральхана» (Индия).

Автор сценария и режиссер О. П. Ральхан. Оператор Нариман Ирани. Художник Шанти Дас. Композиторы Франкье, Рави.

В ролях: Мина Кумари, Дхармендра, Шасхикала, Мадан Пури, О. П. Ральхан.

«Залог успеха» («Врач кассы взаимопомощи»), (по повести Джузеппе Д'Агата), 9 ч.

Производство «Эуро Эксплорер фильм» (Италия).

Авторы сценария Серджо Амидеи, Альберто Сорди, Луиджи Дзампа. Режиссер Луиджи Дзампа. Оператор Эннио Гуарниери. Композитор Пьеро Пиччони.

В ролях: Альберто Сорди, Биче Валори, Сара Франкетти, Нанда Примавера, Эвелин Стюарт, Клаудио Гора, Франко Скандурра, Леопольдо Триесте, Сандро Мерли.

«Не промахнись, Асунта!» («Девушка с пистолетом»), 10 ч.

Производство «Документо фильм» (Италия).

Авторы сценария Родольфо Сонего, Луиджи Маньи. Режиссер Марио Моничелли. Оператор Карло Ди Пальма. Художник Маурицио Кьяри. Композитор Пеппино де Лука.

В ролях: Моника Витти, Карло Джуфре, Стенли Бэйкер, Корин Редгрейв, Антони Бут.

«Сидящий по правую руку», 9 ч.

Производство «Итал Ноледжо Чинематографико» и «Касторо фильм» (Италия).

Авторы сценария Валерио Дзурлини, Франко Брусати. Режиссер Валерио Дзурлини. Оператор Аяче Паролин. Художник Франко Боттари. Композитор Иван Вандор. Продюсер Н. Крисман.

В ролях: Вуди Строуд, Франко Читти, Жан Серве.

«Выжженная земля», 10 ч.

Производство «Теамфильм» (Норвегия).

Автор сценария Сигбьёрн Хольмебакк. Режиссер Кнут Андерсен. Оператор Маттис Матиессен. Композитор Эгиль Монн-Иверсен.

В ролях: Рольф Сёдер, Анна Лиза Тангстад, Бонне Гаугин, Кёере Таннвик, Сольфрид Хейер, Арне Бёгер Неес, Райнер Врённеке, Берт Эрик Ларссен.

«Красота любви» (по повести Халя-Аль-Хафнави «Неясный аромат»), 9 ч.

Производство Каирской кинокомпании (ОАР).

Автор сценария Мухаммед Абу Юсеф. Режиссер Махмуд Зуль-Фикар. Оператор Абдель Халим Наср. Композитор Фауд Аз-Захири.

В ролях: Яхья Шахин, Рушди Абаза, Нагля Фатхи, Мадиха Хамди, Алия Абель Монейм, Сальва Закаи.

«Квартира», 11 ч.

Производство «Мириш компани» (США).

Авторы сценария Билли Уайлдер, И. А. Л. Дайамонд. Режиссер Билли Уайлдер. Оператор Джозеф Ла Шелл. Художник Александр Траунер. Композитор Адольф Дейч.

В ролях: Джек Леммон, Ширли Мак-Лейн, Фред МакМюррей, Рей Уолстон, Джек Крюшен, Дэвид Льюис, Хоуп Холидей.

«Здесь, под Северной звездой...» (по одноименному роману Вяйне Линна), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 9 ч.

Производство «Феннадафильм» (Финляндия).

Авторы сценария Вяйне Линна, Юха Невалайнен, Эдвин Лайне. Режиссер Эдвин Лайне. Оператор Олави Туоми. Художник Энсио Суоминен. Композитор Хейкки Алтойла.

В ролях: Арно Сулканен, Ристо Тауло, Калеви Кахра, Матти Ранин, Кауко Хеловирта, Паво Пентикяйнен, Титта Каракорпи, Анья Похьёла, Розе-Марие Прехий, Мирьям Новеро, Майя-Лена Сойнне, Туула Нюман.

«Время жить» (по одноименному роману Андре Ремакля), 9 ч.

Производство студии «Орфейфильм» (Франция)

Режиссер Бернар Поль. Оператор Вильям Лубшан. Художник Гюи де Беллевал. Композитор Георгий Мустаки.

В ролях: Марина Влади, Фредерик де Паскаль, Кристя Аврам.

«Черный тюльпан» (по мотивам романа Александра Дюма), 10 ч.

Производство «Медитерране Синема» (Франция).

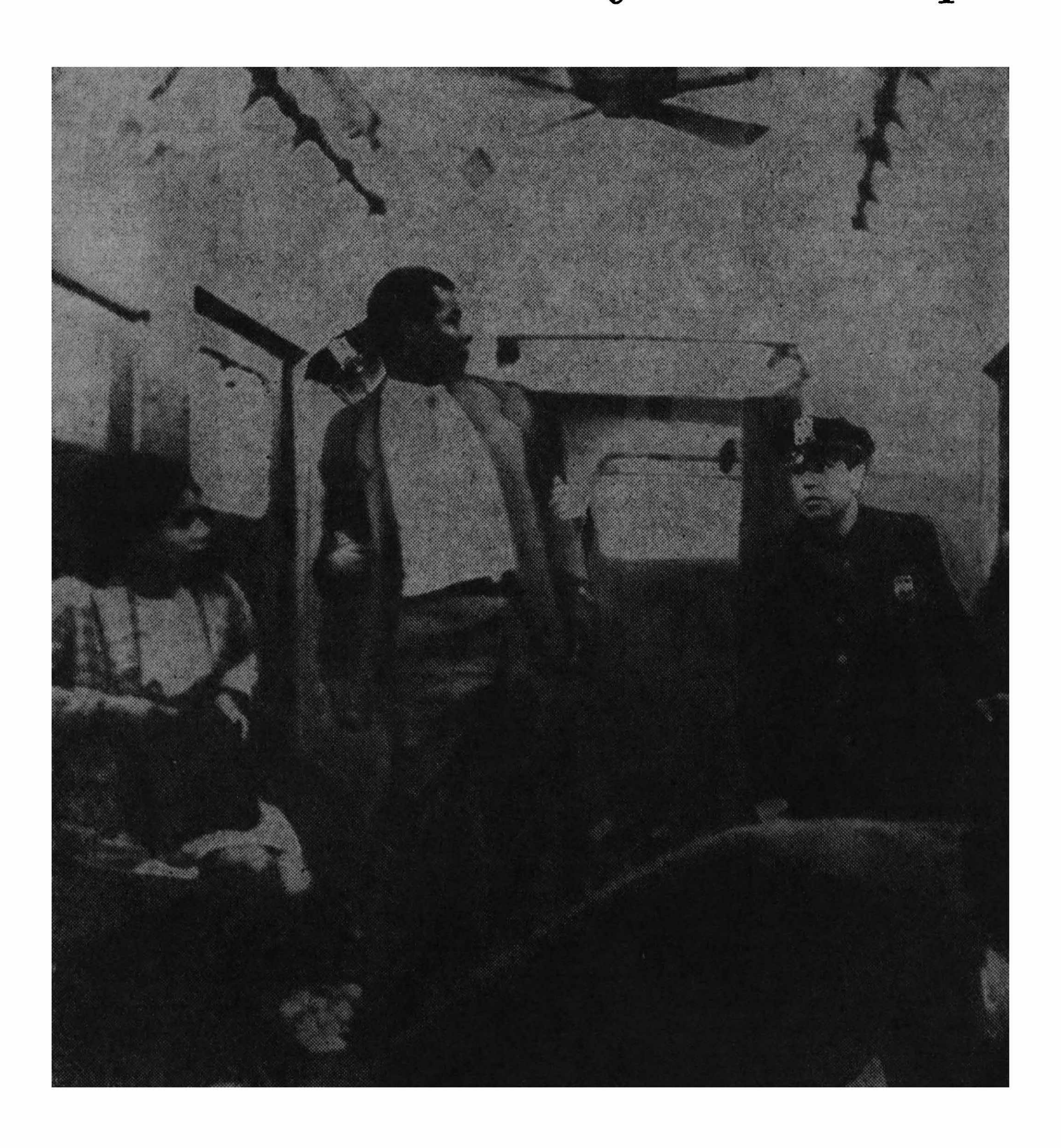
Авторы сценария Поль Андреотта, Кристиан-Жак, Анри Жансон. Режиссер Кристиан-Жак. Оператор Анри Дека. Художник Рино Монделлини. Композитор Жерар Кальви.

В ролях: Ален Делон, Вирна Лизи, Доун Адамс, Аким Тамиров, Франсис Бланш, Адольфо Марсильяк, Жорж Риго.

Сценарий

Николас Е. Баэр

Случай в метро



Сценарий, который мы публикуем в этом номере, был поставлен режиссером Ларри Пирсом. Советские зрители знают его картину «Раз картошка, два картошка». В том фильме «случай из жизни» — белая женщина и негр полюбили друг друга — служил отправной точкой для смелого, правдивого исследования некоторых аспектов одной из самых болезнетворных проблем современной Америки — расовой проблемы. Фильм «Раз картошка, два картошка» принадлежал к числу все еще немногочисленных произведений американской прогрессивной кинематографии, проникнутых тревожным сознанием, что американское общество поражено тяжелыми социальными недугами, требующими радикального, а отнюдь не «симптоматического» лечения.

Сценарий «Случай в метро», вызвавший в постановке Ларри Пирса взволнованные отклики в США, а затем почти во всем мире, также насыщен чувством острой тревоги. В нем также Америка предстает увиденная глазами честных и отважных художников, взявших на себя нелегкую ответственность правдивых свидетелей угрожающего распада, захватившего американское общество сверху донизу и представляющего смертельную опасность для Америки мыслящей, неконформистской, видящей пропасть, в которую толкает страну активизация сил агрессии и преступности, за последние годы не раз прорывавшихся со страшной разрушительной энергией, ошеломлявшей тех, кто до того все еще верил в Америку Вашингтона и Линкольна.

А между тем сюжет сценария «Случай в метро» выглядит как всего лишь подробный рассказ о некоем происшествии в вагоне нью-йоркской подземки.

Точно обозначено время — два часа ночи, когда жители города благоразумно предпочитают не пользоваться душным, затхлым метрополитеном, где редкую ночь не происходят какие-либо насилия или убийства.

Точно названы станции на линии, ведущей с окраины к центру,— ни одна из них не пропущена, все станции возникают перед зрителями в том самом порядке, в каком они мелькают перед взором пассажиров на самом деле.

На экране подлинное нью-йоркское метро: его мрачноватые, обшарпанные платформы, турникеты, тщательно забранные решетками (отнюдь не лишняя предосторожность!) окошечки касс, обычный, видавший виды вагон. Тщательно соблюдены даже мелкие детали — номера маршрутов, цена билетов, даже то, что в последнем вагоне всегда заперта крайняя дверь. И люди, случайно собравшиеся в этом последнем вагоне,— обычная нью-йоркская публика. Усталые, помятые заботами лица, вялые бранчливые разговоры, пронизанные мотивами тревоги, неустроенности, неустранимых трудностей, словом, всем тем, чем эти люди устало и нудно живут там, наверху, в своей беспокойной, обесцвечивающей, выматывающей повседневности.

Исключительным, из ряда вон выходящим может показаться только само событие — вторжение в вагон двух хулиганов, с наслаждением измывающихся над пассажирами и буквально не знающих предела своей садистски изощренной фантазии. Но это может показаться только тому, кто не знаком с бытом гигантского города, где случай, вроде описанного в сценарии, всего лишь обыденная неприятность, нечто привычное, заурядное, о чем даже не упоминают в полицейской хронике, длинными столбцами заполняющей простыни американских газет.

Значит, что же — перед нами «моментальная фотография» нравов, две строчки нонпарелью из хроники городской жизни, развернутые в большое киноповествование?

Совсем нет. Да и художника такой острой критической направленности, как Ларри Пирс, вряд ли заинтересовал бы сценарий, ограниченный задачей натуралистически точного и натуралистически бескрылого описания ночной сценки, если бы за нею не стояло нечто несравненно большее, по-настоящему тревожное и характерное для современной Америки.

Скрупулезно тщательное погружение в мир мелких житейских подробностей, педантически детальное воссоздание внешней обстановки, на фоне которой развертывается сама история,— все это не больше, чем своеобразная гарантия точности, безукоризненной жизненной достоверности самого кинематографического повествования. Ведь режиссер и сценаристы потому и занялись анатомированием этого во всех отношениях заурядного происшествия, что в самой его заурядности, привычности, обыкновенности уже заключено нечто бесконечно тревожное, взывающее к чувству ответственности зрителей, понуждающее их заглянуть в самую подпочву американской повседневности, тех ошеломляющих воображение событий — несоизмеримо более крупного порядка, становящихся достоянием общественного мнения во всем мире,— которые не могли бы произойти, если бы распад морали, нравственности, кризис этических ценностей в американском обществе не зашел так далеко. С этой точки зрения, «случай в метро» — всего лишь симптом, но симптом, по которому безошибочно можно определить болезнь, поразившую гигантскую страну, всего лишь частность, но частность, за которой зримо проступают процессы такого угрожающего значения, что было бы опасным легкомыслием не вглядеться в происходящее на экране со всей пристальностью и со всей ответственностью.

Именно в том, чтобы апеллировать к чувству ответственности, все еще дремлющем в большинстве американских мещан,—дремлющем даже после убийства Джона и Роберта Кеннеди, после выстрела, поразившего Мартина Лютера Кинга, после чикагской бойни, после того, как «тайная Америка», Америка Руби и Ли Освальда, до того пребывавшая где-то в подспуде, явилась перед всем миром в своем настоящем виде, готовая на самые чудовищные преступления,— и состоит цель режиссера и сценариста.

Самое тревожное, существенное в рассказанном ими происшествии поэтому даже не бесчинства двух осатаневших подонков, ради н а с л а ж д е н и я, играя и резвясь, убивающих старика в самом начале фильма, а потом, как кошка с мышью, и г р а ю щ и х с беззащитными людьми, отданными им во власть автоматически закрывающимися дверьми в вагоне нью-йоркской подземки, а именно поведение этих людей, их реакция на насилие, их почти непреодолимая инертность перед лицом обрушившейся на них наглой силы. Ведь сами по себе эти подонки не так уж страшны. Недаром даже человек со сломанной и положенной в гипс рукой, безоружный, в одиночку оказывается в состоянии справиться с ними. Сила подонков не в них самих, а в реакции на их бесчинства фатально разобщенных (даже перед лицом одинаково всем угрожающей опасности!), погруженных в повседневные, обезличивающие тяготы выматывающей борьбы за существование обывателей, трепещущих перед жизнью, перед грозным в своей непознанности будущим, собранных по воле случая в вагоне, захваченном двумя хулиганами. И если случайности следует приписать то, что именно эти люди примерно в одно и то же время сели в этот вагон, то отнюдь не случайным, а закономерным — не только для них, а для миллионов таких, как они, смятых жизнью обывателей,— о б ы ч н ы м является их поведение, их общая, социально стереотипная реакция на насилие.

Вот почему автор сценария, не уделяющий никакого внимания прошлому обоих хулиганов, не вникающий в обстоятельства их жизни, так подробно знакомит зрителей с социальной характеристикой людей, ставших жертвами бессмысленной, гнусной агрессии двух выродков. Ферроне и Коннорс для автора сценария не больше, чем персонифицированный (и персонифицированный с большой художественной выразительностью) знак опасности, нависшей над американским обществом, посланцы тех страшных разрушительных сил, что угрожающе нависают над к а ж д ы м американцем. Тогда как те, что станут их жертвами, не просто о т д е л ь н ы е люди, а как бы миниатюрная модель определенной части американского общества, того «среднего класса», отличительной чертой которого как раз является инертность, желание сбежать от правды, укрыться от

опасности, пока она не ворвалась в твой собственный дом, а потом, когда она уже стоит на пороге,— терпеть до последнего, молить о пощаде, слепо надеяться, что авось и на этот раз «пронесет», что насилие, обрушившееся на соседа, минует меня и мой достаток. Вот почему чем разнообразнее биографические варианты, чем индивидуальнее жизненные с л у ч а и, судьбы, стоящие за каждым из пассажиров, тем отчетливее то о б щ е е, что присуще им всем, что делает их о д и н а к о в ы м и перед лицом обрушившейся на них опасности. Вторжение в вагон хулиганов ведь не создает, а только обнаруживает перегородки, разделившие и обессилившие этих людей. Все они на свой лад несчастны, жалки, все несут на себе печать одной и той же обезличивающей, выматывающей социальной судьбы, все, как Уилкс, боятся завтрашнего дня, сознают свою полную беззащитность перед будущим, перед теми, кто может сломать их убогое благополучие, выбросить их на помойку, все охвачены унизительным чувством социальной неполноценности, зависти к более удачливым (даже если это родной сын), переполнены обидами и горьким сознанием несбывшихся надежд. Да, они все одинаковы и в своем положении в окружающем их мире, и в своей реакции на неотвратимо надвигающуюся на них угрозу насилия, на ту самую угрозу, о которой вот уже столько лет со все возрастающим чувством тревоги предупреждают Америку наиболее прозорливые и честные писатели, социологи, журналисты.

Конечно, сам по себе «случай в метро» ничтожен на фоне тех бесчинств и преступлений, в которые изо дня в день ввергают Америку ферроне и коннорсы несоизмеримо более крупного роста и с амбициями, которые уже не замыкаются в рамках уличных бесчинств, а дают о себе знать в масштабах общенациональных, в области политической, государственной. Но ведь в том-то и состоит смысл рассказанной нам истории, что, следя за тем, как она протекает, как она проявляет социальную психологию втянутых в нее людей, мы все время думаем не о ферроне и коннорсах, столь угрожающим образом развлекающихся в замкнутых пределах подземки, а о тех, кто т о ч н о т а к ж е ведет себя на просторах всей страны, всюду, где в них нуждается Америка голдуотеров и бэрчей.

Такова уж особенность реалистического искусства: оно всегда вмещает в себя нечто большее, чем то, о чем непосредственно рассказывает фабула, позволяет видеть за рассказанным случаем породившие его социальные закономерности.

Сценарий «Случай в метро» обладает этим драгоценным свойством. Он позволит нашим читателям изнутри понять сегодняшнюю Америку, непосредственно вникнуть в то, что зовется «американским образом жизни», осознать меру опасности, заключенную в том взрыве насилий, преступлений, чудовищных надругательств над всем человеческим, которым характеризуется американская повседневность сегодня.

Фильмы серьезного общественного звучания, дающие правдивый анализ болезни, которой поражено американское общество, не часто появляются в США. Для появления таких произведений нет условий в стране, где правда представляет прямую опасность как раз для тех классовых и политических сил, которые находятся у власти. Но противоречия настолько обострились, кризис, сотрясающий всю страну, выражается в таких для всех очевидных формах, что и американский кинематограф, создавший некогда в Голливуде самую гигантскую «фабрику снов», какую когда-либо знала история искусства, не может, хоть спорадически, не откликаться на зовы времени, на те сигналы бедствия, какие со всех сторон несутся сейчас в Америке к художникам и публицистам.

Ответом на один из таких сигналов и стал сценарий «Случай в метро».

Мы печатаем его с небольшими сокращениями в литературной записи **Л. З а в ь я л о в о й и М. Ш а т е р н и к о в о й.**

Над большим городом опустилась ночь.

Уже очень поздно, и в бильярдном зале на окраине пусто и полутемно. Хромой негр, помощник хозяина, ковыляет в глубине зала между бильярдными столами и гасит одну за другой низко свисающие над ними лампы.

Хозяин, плотный усатый человек в черной рубашке, подходит к последнему бильярду, за которым еще идет игра. На бортике бильярда стоит бутылка виски.

Х о з я и н. Эй, ребята, как дела? Мы закрываемся.

Вместо ответа один из играющих, Джо Ферроне, тщательно прицеливается и бьет по шару. Это черноволосый парень лет двадцати с небольшим. Лицо его обрамляют длинные щегольские — чуть не до подбородка — бакенбарды. Под пиджаком рубаха, расстегнутая до пояса, на голой волосатой груди болтается медальон на цепочке.

Ф е р р о н е. Обожди. Мы еще не кончили.

Х о з я и н. Ну-ну, ребята, давайте по-хорошему. Я вам двадцать минут назад сказал, что мы закрываемся.

Второй игрок, Арти Коннорс, широкоплечий парень того же возраста, что и Джо, невозмутимо продолжает мелить кий. Хозяин хочет что-то сказать, но Коннорс его перебивает:

— Только тронь выключатель, я тебе руки повыдергаю.

Хозяин бросает на него опасливый взгляд. Коннорс кладет мел на бортик.

Х о з я и н. Чарли, номер пятый пока не выключай!

Коннорс довольно улыбается и с силой бьет по шару. Шар влетает в лузу. Наблюдающий за партнером Ферроне испускает вздох разочарования. Коннорс разражается победным хохотом.

Швырнув кий на стол, Ферроне неторопливо направляется к хозяину.

Х о з я и н. Ну, теперь все?

Ферроне подходит к нему вплотную. Хозяин настораживается.

Ф е р р о н е. Чего это ты так рано закрываешься? (Делает глоток из бутылки.) И куда это все подевались к чертям?

Х о з я и н. Все давно спят. И вам пора.

Ф е р р о н е. Да? А с кем?

Они с Коннорсом переглядываются и хохочут. Хозяин не спускает с Ферроне глаз.

Внезапно Ферроне умолкает, пристально смотрит на хозяина и делает угрожающий выпад бутылкой. Хозяин продолжает стоять неподвижно.

Ф е р р о н е. Ух ты!

Он кивает Коннорсу и направляется к выходу. Коннорс кладет кий и идет за ним. Хозяин молча смотрит им вслед.

У двери Коннорс берет у Ферроне бутылку, отхлебывает из нее, и они исчезают. С лестницы доносится их смех и громкий топот.

На улице ни души. Блестит мокрый асфальт, в нем отражаются огни витрин и светящихся вывесок. Двери магазинов закрыты на ночь железными шторами. Вдоль тротуаров вытянулись цепочкой пустые машины. Коннорс и Ферроне с гоготом вываливаются из дверей бильярдной.

К о н н о р с. Ну и ну, кладбище, да и только!

Он подскакивает к одной из машин, пробует дверцу — заперто. Другая, третья машина — то же самое. Наконец одна дверца подается. Коннорс протискивается внутрь, обшаривает машину, но там пусто. Он с досадой хлопает дверцей.

К о н н о р с. Что будем делать?

Ф е р р о н е. У тебя деньги есть?

К о н н о р с. Ты что, смеешься?

Ф е р р о н е. А что же тогда делать?

Они бредут по безлюдной улице.

К о н н о р с. Что ты меня спрашиваешь? Что-нибудь! Что угодно! Придумай сам.

Ф е р р о н е. Ладно!

Он с хохотом ударяет Коннорса в грудь. Коннорс отбивается на ходу.

К о н н о р с. Да не хочу я драться, кончай, слышишь?

Внезапно он останавливается и присвистывает.

Навстречу им идут двое прохожих — мужчина и женщина. Коннорс испускает радостный вопль. Прохожие приближаются.

Парни загораживают им дорогу. Коннорс подвывает, предвкушая развлечение.

Ферроне. Эй, приятель, ты куда?

Прохожие еще больше замедляют шаг. Мужчина нервно оглядывается. Улица пуста.

Коннорс. Ты что сегодня вечером делаешь, красавица?

Мужчина крепче берет женщину под руку, испуганно глядя на парней.

Ферроне. Куда топаешь, приятель?

Прохожие останавливаются и отступают. Ферроне и Коннорс уже совсем близко.

Коннорс. Эй, погоди!

Ферроне. Ты куда, приятель?

Прохожие пускаются наутек. Коннорс бежит за ними. Ферроне хохочет, любуясь этой сценой.

Коннорс. Эй, погоди, красавица!

Но бежать ему лень, развлечение не стоит того. Он останавливается, размахивая бутылкой, и орет вслед прохожим.

Коннорс. Могу угостить мировым мускатом! Не обижайся, красавица, просто мне твои буфера приглянулись!

Прохожие скрываются за углом. Коннорс, хохоча, возвращается к Ферроне. Тот выхватывает у него бутылку, делает глоток.

Ферроне. Мускат мировой...

Передавая на ходу друг другу бутылку, они отправляются дальше. Ферроне пытается открыть еще одну машину — безуспешно.

На другой стороне улицы табачная лавка. Ферроне кидается к двери, дергает ее — заперто.

Ферроне. Неужели и этот закрылся?

Оба заглядывают в освещенную витрину, пытаясь рассмотреть, что делается внутри.

Коннорс дергает Ферроне за рукав.

Коннорс. Гляди-ка...

К стене прислонена доска с объявлением: «Воскресный выпуск «Нью-Йорк таймс» — 40 центов».

Коннорс (пинает доску ногой). Воскресенье сегодня...

Оба стоят в нерешительности: что делать дальше — неизвестно.

Коннорс медленно засовывает бутылку в карман. Кругом тихо. Свет из витрины отсвечивает на мокром тротуаре. Где-то поблизости нарастает грохот — проносится поезд надземной линии метро.

Коннорс. Послушай-ка, Джо.

Ферроне. Чего?

Коннорс. Давай обчистим клиента.

Ферроне. Да ну еще... (Отходит от витрины.)

Коннорс (хватает его за плечо). Ладно тебе! Давай, а?

Ферроне. Что, тебя так уж разобрало?

Коннорс. Прямо до костей прошибает, не веришь?

Ферроне. Да, разобрало тебя здорово.

Коннорс. Не говори! Давай, а?

Ферроне. Ну, ладно.

Коннорс (с радостным воплем кидается к двери лавки и прячется в тени). Иди сюда!

Ферроне. Нет, не годится.

Коннорс. Почему?

Ферроне (оглядывает улицу и кивает направо). Там лучше.

Они сбегают по лесенке в узкий проход между домами. Здесь темно, только уличный фонарь бросает слабый отсвет на глухие кирпичные стены. Коннорс прислоняется к стене, Ферроне осторожно выглядывает на улицу.

Ферроне. Местечко — что надо.

Коннорс. Ну, как там?

Ферроне. Пока никак. (Тоже прислоняется к стене и достает сигареты.)

Коннорс. Попался бы нам клиент с хорошими денежками, а? Я завтра на бега собираюсь.

Ферроне. Тебя разве мама пускает на бега?

Они закуривают. Ферроне снова выглядывает на улицу. С шумом проносится поезд метро.

Ферроне. Слушай-ка, Арти, ты чего больше любишь — с бабами или клиентов ловить?

Коннорс (мечтательно выпускает дым). Ох, не спрашивай! Я и то и другое. А ты чего больше любишь?

Ферроне. Я баб люблю.

Коннорс. Ну да? Не любишь клиентов ловить?

Ферроне. Люблю, но баб я больше люблю. (Затягивается сигаретой и выглядывает на улицу.)

Коннорс. А я и то и другое люблю.

Ферроне. Тихо!

Он откидывается к стене. С улицы слышатся мужские голоса. Ферроне осторожно выглядывает.

Двое мужчин, громко разговаривая и смеясь, проходят мимо. С дальнего конца улицы приближается машина.

Коннорс. Ну, что там?

Ферроне. Двое парней, но там еще машина идет. Пустой номер.

Голоса прохожих затихают вдали.

Ферроне. Так почему ты любишь и то и другое, Арти? А? Почему?

Коннорс. Не знаю я... У меня от того и от другого прямо мурашки по спине бегают... Про все забываю... Так здорово.

Ферроне. Арти, а тебе никто не говорил, что ты немножко чокнутый?

Коннорс. Говорили...

Ферроне. Так ты им не верь.

Коннорс. Да?

Ферроне. Да. Ты здорово чокнутый.

Коннорсу нравится шутка, он хохочет.

Коннорс. Ты серьезно, Джо?

Ферроне (смеясь, выглядывает на улицу и тут же прячется). Тихо!

Коннорс сразу умолкает. Издали слышны шаги одинокого прохожего.

Коннорс. Отдай его мне, Джо.

Ферроне достает складной нож и нажимает на защелку.

Коннорс. Дай я им займусь! Ну, пожалуйста!

Ферроне улыбается, опускает нож, и Коннорс спешит отнять его у Ферроне. Прислонившись к стене, он держит перед глазами нож и любуется им. Свет поблескивает на лезвии. Шаги приближаются.

Едва прохожий поравнялся с Ферроне, тот молниеносно обхватывает его сзади и, зажав ему рот, стаскивает по ступенькам вниз. Здесь он прижимает его к мусорному ящику, с силой перегибает назад и начинает обшаривать карманы. Коннорс держит прохожего за горло, в другой руке у него занесенный над жертвой нож.

Коннорс. Только пикни, получишь перо прямо в ухо.

Прохожий — грузный, плохо одетый пожилой человек — судорожно ловит ртом воздух.

Прохожий. Вы меня... душите...

Ферроне отыскал у него в кармане бумажник, выбрасывает документы, ищет деньги.

Коннорс. Скажите, а ты как хочешь? (Смеется.)

Прохожий. Прошу вас... Я отдам вам деньги и так...

Коннорс (наслаждается происходящим). Вот молодец, слышишь, Джо? Он нам сам деньги отдаст.

Ферроне (извлек из бумажника деньги и смотрит на них с отвращением). Восемь долларов! Паршивых восемь долларов!

Коннорс. Восемь долларов! Вы издеваетесь, что ли, мистер?

Прохожий. У меня больше нет...

Коннорс (ухмыляется, поигрывая ножом). Это как так — больше нет?

Прохожий. Прошу вас... я бедный человек...

Ферроне (снимает с него часы). Работаешь плохо, что ли? (Засовывает часы и деньги себе в карман.)

Коннорс (радостно подхватывает шутку). Да, может, ты просто лентяй, бездельник?

Ферроне (еще раз обшаривает прохожего). Разве это по-честному? Паршивые восемь долларов за такой труд!

Прохожий. Пожалуйста, не трогайте меня... у меня семья.

Ферроне рывком расстегивает ему ворот рубашки.

Коннорс. Если это все, что ты приносишь своей семье, может, они благодарить будут, когда от тебя избавятся.

Ферроне (хватает прохожего за волосы и запрокидывает ему голову). Дерьмо! Одно дерьмо в карманах! Ну и жалкий ты, человечек.

Коннорс, ухмыляясь, поигрывает ножом.

Прохожий. Пожалуйста... прошу вас...

Коннорс. А ты скажи — «пожалуйста, дяденьки».

Прохожий. Пожалуйста...

Коннорс. Надо сказать — «пожалуйста, дяденьки».

Прохожий. Пожалуйста... дяденьки.

Коннорс. Видишь, вот и все. Разве трудно было сказать?

Ферроне отпускает волосы прохожего. Медленно, очень медленно тот поднимается с мусорного ящика, не сводя опасливого взгляда с ножа в руке у Коннорса. Тот ухмыляется. Прохожий, пошатываясь, делает шаг к улице. Ферроне пропускает его и прислоняется к стене. Прохожий с трудом наклоняется, чтобы поднять шляпу. И тут Коннорс изо всех сил наносит ему сзади резкий удар.

Прохожий валится, как подкошенный. Коннорс яростно набрасывается на лежащего. В темноте слышны только глухие удары. Один, второй, третий...

Коннорс. Восемь долларов!

Он в последний раз пинает ногой неподвижное тело, выпрямляется и бросает нож Ферроне. Коннорс весь дрожит от возбуждения, глаза у него помутнели, прядь волос падает на лоб. Правая рука окровавлена, он потряхивает ею, дует на нее.

Ферроне. Слабак ты! Я бы его с одного раза уложил.

Коннорс. Что ж, мне позабавиться нельзя? Так лучше форму сохраняешь.

Ферроне. Пошли.

Коннорс обматывает руку носовым платком и выходит на улицу вслед за Ферроне, на ходу прихлебывая из бутылки. Ферроне останавливается под фонарем и достает из кармана деньги.

Коннорс. Чего же на восемь долларов придумаешь, а?

Ферроне. А ты что хочешь делать?

Коннорс. Слушай, не могу я так киснуть, мне поразмяться надо!

Ферроне. Мало тебе было?

Коннорс. Да я еще не разогрелся как следует!

Ферроне (усмехаясь, треплет его по щеке). Поехали в центр, на Таймс-Сквер.

Коннорс. Чего там делать в воскресенье?

Ферроне. Там видно будет. Время еще детское.

С хохотом, сталкивая друг друга с тротуара, они пускаются вдоль по улице. Слышен нарастающий грохот надземки. Пустой поезд, светя окнами, заворачивает за угол и начинает набирать ход.

На экране возникают титры фильма.

Идет поезд по эстакаде, постукивая колесами на стыках рельсов. Плывет мимо ночной город. Поезд несется в ночь...

Безлюдный перекресток бульвара Мошолу и авеню Джером. Тени деревьев ложатся на асфальт. Тихо.

Затем раздаются шаги и слышится раздраженный мужской голос.

Мужчина. Надеюсь, ты понимаешь, что уже два часа ночи.

Женский голос (виновато). Мне очень жаль, милый.

На перекресток выходят Билл и Эллен Уилкс. Билл — плотный мужчина в светлом плаще. На плече у него прикорнула четырехлетняя Сюзи. Билл придерживает дочку рукой, в которой у него зажата большая кукла. Другой рукой он раздраженно размахивает перед носом жены. Эллен кажется совсем юной — может быть, потому, что ее длинные светлые волосы по-девичьи спадают на плечи. Она семенит рядом с мужем, прижимая к себе огромную хозяйственную сумку.

Уилкс. Неужели нельзя было уйти пораньше?

Э л л е н. Милый, ты же знаешь маму. Она так хотела устроить для Сюзи настоящий день рождения. Она...

У и л к с. Я знаю.

Э л л е н. Она теперь совсем одна, Билл.

У и л к с. Я знаю, но уже два часа ночи, а ей всего четыре года! Мы будем дома не раньше половины четвертого. Мне вставать в семь, значит, придется начинать неделю, здорово выспавшись — целых три с половиной часа сна! Тебе это, может быть, все равно, но я, между прочим, работаю.

У них за спиной раздается шум мотора. Эллен отбегает и поднимает руку.

— Тогда поедем на такси. Такси!

Уилкс возмущенно оборачивается к ней. Машина тормозит возле них, Эллен открывает заднюю дверцу.

У и л к с. Такси? До Флашинга? А платить кто будет, по-твоему?

Э л л е н. Ну, за один-то раз мы не разоримся, Билл!

Она выжидающе держит дверцу, но Уилкс не торопится садиться.

У и л к с. Один раз! Так это и начинается. Потом будет еще раз и еще. Нет, в нашем бюджете это не предусмотрено, Эллен.

Он захлопывает дверцу. Эллен умоляюще смотрит на него.

У и л к с. Тебе надо было выходить замуж за миллионера. Такси, поезжайте!

Э л л е н. Ну хочешь, я заплачу?

У и л к с. Да, конечно. А когда в конце месяца у тебя не будет денег, тогда кто будет расплачиваться? Поезжайте, водитель! Поезжайте!

Машина разворачивается и уезжает.

Э л л е н. Билл, пожалуйста!

У и л к с. Эллен, ты меня убиваешь! (Поворачивается и идет дальше.)

Эллен остается на месте, печально глядя вслед такси.

У и л к с (останавливается). Пошли, Эллен. Эллен!

Эллен догоняет его и идет рядом.

У и л к с. Такси! Подумать только!

Они идут дальше по безлюдной улице.

Городской парк. Площадка на склоне холма. Внизу, в темноте, прочерчены цепочками огней городские улицы. Алиса Кинэн, восемнадцатилетняя блондинка с распущенными по плечам волосами, одетая в куртку и короткую клетчатую юбку, торопливо поднимается на площадку и останавливается у парапета. В этот час здесь безлюдно. Только на одной скамье сидит пожилой обтрепанный человек.

Загорелый юноша в яркой полосатой рубашке догоняет Алису и порывисто поворачивает ее лицом к себе. Это Тони Гойя.

Т о н и. Ну ладно тебе, что ты ломаешься? (Пытается обнять Алису.)

А л и с а (вырывается). Тони... не надо...

Т о н и. Почему? (Хватает Алису за плечи и притягивает к себе.)

А л и с а (упирается ему в грудь ладонями). Тони, здесь люди... смотрят...

Т о н и (оборачивается, видит человека на скамейке). Эй, вали отсюда!

Мужчина, опасливо посмотрев на него, поднимается.

Т о н и. Катись, кому говорят!

Мужчина торопливо уходит. Тони немедленно хватает Алису в объятия, жадно тянется губами к ее губам. Она откидывает голову.

А л и с а. Тони... ты не понимаешь...

Тони выпускает Алису из объятий и кидает в рот жевательную резинку.

Т о н и. Да? По-моему, это ты не понимаешь.

А л и с а. Тони, у тебя много девушек.

Т о н и. Ну и что?

А л и с а. Ты им всем, конечно, нравишься.

Т о н и. Конечно. У меня все в порядке. Я с ними обхожусь как надо.

Он снова резко притягивает Алису к себе и пытается поцеловать.

А л и с а. Что значит — обхожусь как надо?

Она хочет вырваться, но Тони крепко держит ее в объятиях и смотрит ей прямо в глаза.

Т о н и. Это значит, что они со мной счастливы. Я твердо верю в счастье. А есть

люди, которые боятся счастья. Слышишь? Некоторые просто боятся быть счастливыми. И знаешь, что с ними бывает?

Алиса (слабо шепчет). Что?

Тони. Они сидят дома.

Он смеется и, улучив момент, быстро целует Алису. Она отворачивается.

Алиса. Тони... если ты не хочешь проводить меня домой, я доеду сама.

Тони. Кто сказал, что я не хочу тебя проводить? Я тебя провожу домой.

Снова хочет поцеловать ее. Она высвобождается и отбегает в сторону.

Алиса. Пойдем, а то опоздаем на метро.

Тони. Ладно.

Алиса уже бежит вниз по лестнице. Тони пускается за ней, крича на ходу:

— Зачем тебе домой так рано? Эй, подожди меня!

Алиса (торопливо продолжает спускаться). Рано! Ты смеешься? Мне утром на работу! Разве тебе не надо работать?

Тони. Ну и что? Я свою работу в универмаге могу делать с закрытыми глазами! (Догоняет Алису у начала лестницы и преграждает ей дорогу.) Кому нужен этот дурацкий сон?

Он хватает Алису за руки и страстно целует. Она вырывается и бежит по улице к станции метро, Тони за ней.

Платформа надземной станции метро «Кингсбридж». К ней ведет крутая лестница. Внизу у тротуара тормозит машина.

Из машины вылезает мужчина лет шестидесяти — это Сэм Беккерман. Не оглядываясь, он решительно начинает подыматься по крутым железным ступенькам. За его спиной из машины доносятся голоса, но он делает вид, что не обращает на них внимания. Это его жена прощается с их сыном.

Миссис Беккерман. Спокойной ночи, сынок. Передай Ирме, что ужин был замечательный.

Сын. Спокойной ночи, мама. Счастливо добраться.

Миссис Беккерман. И тебе тоже.

Она вылезает из машины. Это маленькая старушка в скромной черной шляпке. Сын кричит ей вслед:

— Осторожнее на лестнице!

Уже отъезжая, он окликает отца:

— До свиданья, папа!

Но мистер Беккерман продолжает подыматься, словно ничего не слышал.

Миссис Беккерман. Сэм!

Она догоняет мужа. Он не оборачивается.

Миссис Беккерман. Неужели трудно было попрощаться? Он ведь довез нас до станции.

Мистер Беккерман останавливается и возмущенно смотрит на нее.

— Неблагодарный бездельник, вот он кто! И не спорь со мной!

Миссис Беккерман. Тебе слова нельзя сказать.

Беккерман. Да? Что я у него миллион попросил? Я попросил паршивые пять сотен, чтобы вставить себе зубы! Чтобы я мог есть, как человек! Разве я не имею на это права? Или у него нет таких возможностей?

Миссис Беккерман. Я не знаю, какие у него возможности. У него свои заботы...

Беккерман. Какие заботы?! У него хорошая работа, разве не так? У него прекрасная квартира, прекрасная жена, прекрасные ребята, он молодой, какие такие у него могут быть заботы? Он за один раз на скачках больше просаживает!

Миссис Беккерман. Ты лучше побереги силы для лестницы, пригодятся.

Беккерман раздраженно фыркает и снова пускается вверх. Но он еще не пришел в себя от обиды.

— И за все это со мной обращаются, как со старым псом!

Миссис Беккерман (откликается сзади). Ни слова не слышу, что ты там говоришь.

Беккерман. Он проявил ко мне сегодня меньше уважения, чем чужой человек! Можешь мне поверить, Берта,

ноги нашей там больше не будет! Можешь мне поверить! В следующий раз, когда ему понадобится посидеть с детьми, пусть нанимает няньку! Хватит с него бесплатных услуг!

Задохнувшись, он останавливается на площадке. Миссис Беккерман догоняет его.

— Да? А я на своих внуков работаю бесплатно. Я не член профсоюза.

Беккерман. Он использует детей, как оружие против нас! С меня довольно!

Миссис Беккерман. Ты лучше подумай о своем давлении.

Даже если Беккерман и воскликнул что-то в ответ, мы этого уже не слышим. По эстакаде проходит поезд метро, и все тонет в грохоте.

Поезд огибает многоэтажный кирпичный дом. Два окна на верхнем этаже еще светятся, несмотря на поздний час. Это окна квартиры Карматти.

Столовая Карматти оклеена пестрыми обоями, на них множество фотографий в рамках. На пианино стоят безделушки. Накрытый стол уставлен тарелками и бутылками. Старики Карматти принимают гостей.

За столом сидит Феликс Телфинджер, двадцатилетний парень в форме солдата, и держит на коленях семейный альбом. В руке у него стакан вина. Чтобы перевернуть страницу альбома, ему приходится поставить стакан — левая рука у него по локоть в гипсе и на перевязи. Хозяин дома, пожилой усатый итальянец с трубкой в зубах, стоит рядом с Феликсом, склонившись над альбомом, и показывает ему фотографии. Он говорит с сильным итальянским акцентом.

— А это когда он получил похвальную грамоту по латыни. Всего тринадцать лет ему было.

Феликс (улыбаясь). Здорово! (Переворачивает страницу.) А это что?

Мистер Карматти. А это он в Христианской ассоциации молодежи.

Сын Карматти, Филип, тоже молодой солдат, сидящий напротив, перебивает отца. Он явно немножко стесняется за родителей перед товарищем:

— Да ладно тебе, папа, ему неинтересно смотреть всю эту ерунду.

В столовую входит миссис Карматти с кофейником. По случаю прихода сына она надела парадное платье с кружевным воротничком.

Миссис Карматти. Как насчет кофе?

Она начинает разливать кофе. Отец Карматти подходит к сыну и ласково берет его за подбородок.

Карматти. Что такое? Ты не гордишься? А я этим горжусь!

Он наклоняется, чтобы поцеловать сына. Феликс смотрит на них с улыбкой.

Филип. Мама, нам, правда, пора. (Встает.) Ему еще до автобуса добираться.

Мистер Карматти (Феликсу). Сейчас принесу ваш мундир.

Феликс. Спасибо.

Он тоже встает. Мистер Карматти спешит в переднюю. Филип берет китель со спинки стула.

Филип. Поехали, братишка, а то опоздаем.

Все выходят в переднюю.

Феликс. Хороший был ужин.

Филип. Мама, я приеду на той неделе, ладно?

Мистер Карматти помогает Феликсу накинуть китель на плечи — надеть мешает рука на перевязи. Миссис Карматти подает китель сыну.

Феликс. Спасибо большое, мистер Карматти. Вино у вас очень вкусное.

Филип. Пока, отец.

Мистер Карматти. До свиданья, сынок, и будь поосторожнее, слышишь? Не сломай себе руку.

Филип. Ладно, папа. Ну-ка, однорукий, дай я тебя застегну.

Феликс. До свиданья, миссис Карматти и мистер Карматти, спасибо вам от души за все.

Мистер Карматти. Пожалуйста, пожалуйста. Вы хороший мальчик. Приходите к нам в любое время.

Филип. Спасибо, папа. (Целует мать.) До свиданья, мама. Увидимся на той неделе.

Они выходят на площадку. Родители стоят в дверях и долго смотрят им вслед.

Билл и Эллен Уилкс входят на платформу надземной линии метро. Сонная Сюзи посапывает на плече у Билла.

Уилкс. И этот умный разговор, который ты затеяла сегодня со своей матерью! «Как было бы замечательно иметь второго ребенка!» Эллен, ты не иначе как спятила!

Они останавливаются у края платформы, под лампой.

Эллен. Да нет... просто... Сюзи уже четыре года и...

Уилкс. Ты же знаешь, что Сюзи, да хранит ее господь, это наша неосторожность.

Сюзи просыпается и спрашивает сонным голосом:

— Папа, что такое неосторожность?

Уилкс. Ничего, ничего, детка...

Он гладит дочку по голове, поудобнее укладывает ее и в некотором смущении отходит от Эллен. Эллен стоит задумавшись, потом спрашивает ровным голосом, не поворачиваясь к мужу:

— Что же это значит, Билл? Значит, у нас никогда не будет второго ребенка? Я бы хотела знать наверняка.

Вдали слышится шум приближающегося поезда.

Уилкс. Не знаю, Эллен! Господи, как подумаешь, что я несу ответственность за тебя, за Сюзи, за твою мать, за моих родителей...

Поезд подходит к станции. В нарастающем шуме Уилкс почти выкрикивает:

— А у меня всего две руки, Эллен! Всего две руки!

Поезд с грохотом подъезжает к перрону и останавливается. Шипя, растворяются пневматические двери. Уилксы входят в последний вагон.

В нем всего один пассажир — пьяный до бесчувствия старик бродяга. Грязный, обросший, в полурасстегнутой рубашке, он спит беспробудным сном, развалившись на скамье. Уилкс бросает на него брезгливый взгляд и отводит жену подальше. Они усаживаются, Эллен кладет ножки Сюзи себе на колени.

Уилкс. Ты дала ей таблетку?

Поезд трогается с места и сразу набирает скорость. Вагон сильно качает. На стрелке свет на мгновение гаснет, его сменяет тусклое мерцание контрольной лампочки.

Эллен (сквозь шум поезда). Что?

Уилкс. Ты дала ей таблетку?

Эллен. Нет.

Уилкс. Ты же знаешь, что ее укачивает.

Эллен. Она спит, Билл. И потом, я не думаю, что ее укачает. Надо же когда-нибудь попробовать отучить ее от этого.

Уилкс скептически пожимает плечами. За окнами поезда проносится ночной город.

Алиса входит на станцию «Бедфорд» и останавливается у турникета. Тони идет к кассе за входными жетонами. Алиса нетерпеливо окликает его:

— Тони, если мы пропустим поезд, придется ждать полчаса.

Тони опускает жетон, Алиса проходит.

Тони. Не волнуйся, детка. Я с тобой. (Опускает второй жетон и догоняет Алису, которая почти бежит.) Тони Гойя с тобой. Я доставлю тебя домой, бэби.

Алиса бегом поднимается по лестнице. Тони жадно смотрит сзади на ее стройные ноги, еле прикрытые короткой юбкой. Обогнав девушку на площадке, он хватает ее за плечо и поворачивает к себе.

Тони. Здесь никого нет. Я везу тебя домой. Чего ты теперь упираешься? (Хочет поцеловать ее.)

Алиса! Нет! Пожалуйста, не надо!

Она вырывается изо всех сил.

Тони отстраняет ее, продолжая придерживать за плечи, и кричит ей в лицо:

— Что с тобой такое? Для кого ты это бережешь?

Алиса. Ни для кого.

Тони (яростно трясет ее за плечи).

Тогда в чем же дело? Ты что думаешь, нашла себе дурачка? Да если бы я знал, что так будет, я бы тебе и не позвонил! (Берет Алису за подбородок и насильно поворачивает ее лицо к себе. Говорит с плохо сдерживаемой злобой.) Послушай, что я тебе скажу, девочка. Хочешь со мной встречаться — вырастай, да побыстрее. Понятно?

Он резко отворачивается и пускается бежать вверх по лестнице. Алиса растерянно смотрит ему вслед. Но он скрывается за поворотом, ни разу не обернувшись. Только его шаги гулко стучат по железным ступенькам.

Нерешительно постояв с минуту, Алиса медленно начинает подниматься. На площадке она останавливается. Потом снова идет вверх и выходит на платформу. Она сразу видит Тони, но останавливается чуть поодаль и тихо окликает его:

— Тони...

Тони жует резинку и не обращает на нее никакого внимания. Алиса делает шаг к нему.

Алиса (робко). Тони...

Тони. Отвяжись. Что тебе надо?

Алиса (подходит к нему вплотную). Тони, мне очень жаль...

Тони (сварливо). Да, да, тебе жаль. Мне тоже.

Алиса. Тони, мне не надо вырастать.

Тони ясно, что девушка сдается, но он хочет закрепить свою победу.

Тони. Ах, тебе не надо вырастать? Нет, деточка, тебе еще расти да расти. А теперь иди гуляй, понятно?

Алиса. Я уже взрослая, Тони.

Тони. Ну да, конечно.

Теперь Алиса осторожно пытается повернуть его лицо к себе. Он резко отдергивает голову.

Тони. Отстань, слышишь?

Но она с мягкой настойчивостью берет его лицо в ладони — он отворачивается, но уже не так резко — и еле слышно говорит:

— Испытай меня.

Это полная капитуляция. Тони пристально смотрит на девушку и говорит тихо и жадно:

— Я тебя испытаю.

Долгий поцелуй. Вдали нарастает шум, и на станцию влетает поезд. Отсветы окон мелькают на лицах Алисы и Тони.

Тони. Я был прав, да? Да? Ну скажи! Прав?

Алиса смущенно кивает. Тони чмокает ее в щеку.

Поезд останавливается. Тони, обняв Алису, входит с ней в последний вагон. Даже не взглянув на пьяного, он увлекает девушку в конец вагона, продолжая целовать ее на ходу. Не разжимая объятий, они опускаются на скамейку, прямо напротив Уилксов, и сливаются в долгом поцелуе.

Уилксам неловко. Оба смущенно отводят глаза, потом невольно переводят взгляд на юную пару. Тони на мгновение отрывается от губ Алисы.

Тони. Ну, чего уставились?

Уилксы вздрагивают и опускают головы. Эллен, вздохнув, еле заметно улыбается своим мыслям. Тони жадно осыпает Алису поцелуями.

Тони. Знал бы я, что так будет, я бы раздобыл деньжат и взял напрокат машину. Ну, в следующий раз. Хочешь?

Алиса кивает. Тони снова целует ее. Уилксы сидят, не поднимая головы. Поезд начинает замедлять ход — близко следующая станция.

Станция «Кингсбридж». Чета Беккерманов осилила лестницу и выходит на платформу. Беккерман продолжает ворчать:

— В мое время, когда старики нуждались в помощи, дети кидались к ним со всех ног, можешь мне поверить! Так полагалось!

Миссис Беккерман. Хватит, я устала.

Слышен шум поезда.

Беккерман. Отец, который свое отжил, заслуживает внимания! Он имеет на это право!

Поезд подходит к платформе. Беккерманы входят в последний вагон. Миссис

Беккерман садится было напротив спящего пьяницы, но Беккерман жестом заставляет ее подняться, и они проходят дальше. Миссис Беккерман опускается на ту же скамью, где сидят Уилксы. Взгляд Беккермана падает на сидящих напротив Тони и Алису, которые продолжают целоваться, не обращая ни на кого внимания. Он негодующе указывает на них жене:

— Вот еще один бездельник... Тоже гордость отца, наверно!

Он усаживается рядом с женой, возмущенно поглядывая на целующуюся пару. Поезд въезжает на эстакаду и набирает скорость. На полном ходу он проносится мимо многоэтажного жилого дома с ярко освещенными окнами.

В одной из квартир этого дома подходит к концу вечеринка. Шумно. В просторной гостиной, обставленной элегантной мебелью, хозяйка около бара разливает коктейли. Хозяин, окруженный гостями, стоит посреди комнаты.

Хозяин. И вот мы проходим мимо этого автомобильного салона, и Клэр говорит: «Давай заглянем на минутку».

Хозяйка передает коктейль Гарри Первису. Это застенчивый человек средних лет, в очках с толстыми стеклами. Он неловко берет бокал и расплескивает его содержимое прямо на юбку гостьи, сидящей возле бара. Смущенно извиняется.

Хозяин. Я, как дурак, ничего не подозреваю, думаю — что случится, если мы поглядим на машины?

Первис подходит к хозяину и осторожно дотрагивается до его плеча, желая попрощаться. Хозяин, не замечая его, увлеченно продолжает рассказывать:

— Если она ожидает, что я выложу шесть тысяч долларов за «Линкольн», она просто не в своем уме.

Первис подходит к свое жене, Мюриэли, которая, напряженно улыбаясь, в одиночестве сидит в кресле. Это красивая блондинка в черном. В мягком свете торшера она кажется совсем молодой. В аккуратно уложенных светлых волосах — кокетливый черный бантик. Первис передает ей бокал.

К хозяину подходит еще один из гостей.

Хозяин. Что такое, Уилл? Вам пора? Погодите минутку, дайте я доскажу. И знаете, чем все это кончилось?

Первис присаживается на ручку кресла, в котором сидит Мюриэль. Она отпивает глоток из бокала и внимательным взглядом провожает меховой шарф, накинутый на плечи проходящей мимо гостьи.

Хозяин. Мне не удалось вытащить Клэр из машины, пока я ее не купил!

Гости смеются. Хозяйка в шутливом раскаянии указывает на себя.

Первис показывает Мюриэли циферблат своих часов. Она берет сумку и встает.

Мюриэль. Спокойной ночи всем.

Хозяин. Как, и вы тоже?

Первис. Да, уже поздно.

Первисы одеваются в передней. Хозяин провожает их до дверей.

Хозяин. Слушайте, не пропадайте надолго.

Первис. О'кей.

Мюриэль. Конечно, не пропадем, правда, милый?

Первис. Мы прекрасно провели время, Джерри.

Хозяин. Ну, счастливо.

Мюриэль. Может быть, мы как-нибудь покатаемся в вашем «Линкольне».

Хозяин. Почему бы и нет? Спокойной ночи.

Они прощаются, и Первисы выходят на площадку. Едва за ними захлопывается дверь, как Мюриэль мгновенно перестает улыбаться и стряхивает руку мужа со своего плеча. Не оглядываясь, она идет вперед. Первис плетется за ней.

Филип Карматти и Феликс Телфинджер ждут поезда метро на надземной станции «Фордхэм». Опершись на перила под фонарем, они смотрят вниз, на ночной город. В своих одинаковых пилотках они выглядят очень юными и даже похожими друг на друга.

Телфинджер. Слушай-ка, а этот

поезд нас точно довезет до Центрального вокзала?

Карматти. Конечно. Минут тридцать ехать до Центрального, потом автобусом до Таймс-Сквер, а там конечная твоего автобуса.

Телфинджер кивает. Пауза.

Карматти. Мне одна мысль в голову пришла.

Телфинджер. Какая?

Карматти. Хочешь, махнемся? Я тебе отдаю свою увольнительную на все воскресенья, а ты мне свой месячный отпуск после несчастного случая.

Телфинджер. Ну нет, спасибо.

Карматти. Нет?

Телфинджер. Нет, благодарю. Знаешь, братишка, ну и наелся я сегодня!

Карматти. Тебе понравилось?

Телфинджер. Понимаешь, я раньше никогда не пробовал это блюдо... как его... лазанья*?

Карматти. Лазанья.

Телфинджер. Лазанья. Вкусная штука.

Карматти. Да...

Они снова умолкают.

Телфинджер. Славная у тебя семья, Фил.

Карматти. Спасибо, Феликс. Я рад, что они тебе понравились.

Телфинджер. И папа у тебя хороший. Добрый такой.

Карматти. Да, старик подходящий... Ты его хорошо понимал?

Телфинджер улыбается.

Телфинджер. Я-то его понимал. Вопрос в том, понимал ли он меня?

Карматти (смеется). Они, по-моему, немножко испугались, когда увидели твою руку.

Телфинджер. Я знаю. Волнуются они за тебя, да?

Карматти. Вечно волнуются. У тебя нет родителей, Феликс?

Телфинджер. Нет. Они... ну, в общем, умерли, когда я был маленький.

Карматти. Ох, прости.

Телфинджер. Я их почти не помню.

Карматти. А что ты будешь делать после?

Телфинджер. Да не знаю... Наверно, на ферме буду работать... или на заправочной станции. Не знаю. Нет у меня особых планов. А ты?

Карматти. Я жду не дождусь, хочу учиться дальше. На юриста. А там... пятьдесят тысяч в год... может быть.

Телфинджер. Пятьдесят?

Карматти. А может, и сто.

Телфинджер. Да ну тебя.

Карматти. А то и еще больше.

Телфинджер. А ты честолюбивый, братишка.

Вдали нарастает гул поезда.

Телфинджер. Пошли, поезд идет.

Они отходят от перил. Последний вагон останавливается как раз перед ними. Карматти входит в переднюю дверь. Телфинджер хочет войти в среднюю, не заметив, что над ней висит объявление: «Извините, дверь не исправна. Починим в конце маршрута». Он ждет — дверь не открывается. Тогда он направляется к задней двери. Карматти окликает его:

— Эй, Феликс! Сюда, в эту дверь! Быстрее!

Телфинджер. Зачем? Вот же еще одна.

Но и задняя дверь упорно остается закрытой. Карматти придерживает створку передней двери и машет товарищу.

Карматти. Давай сюда, не могу же я держать ее до утра!

Телфинджер вбегает в переднюю дверь, она закрывается, и поезд трогается.

Телфинджер (недоуменно пожимает плечами). А что случилось вон с той дверью, в конце?

Карматти. В последнем вагоне заднюю дверь никогда не открывают.

Телфинджер. А, прошу прощения. Ты знаешь, я к этим вещам непривычный.

Они садятся, снимают пилотки.

Карматти. Тебе на какой автобус нужно, чтобы добраться домой?

* Лазанья — лапша (*итал.*).

Телфинджер (достает из-за перевязи расписание; листает его). Сейчас посмотрим... Если я сажусь на этот, в три пятнадцать, он довезет меня до Сент-Луиса... а там я пересяду на какой-нибудь в южном направлении.

Мерно постукивают колеса поезда. Уилксы молчат. Алиса и Тони по-прежнему целуются без остановки. Миссис Беккерман достала вязанье и мирно занялась им, а Беккерман все еще не может успокоиться.

Беккерман. Когда он был младенцем, я его изо рта кормил! Что, разве не так?

Миссис Беккерман. Сколько можно это повторять?

Беккерман. Разве не было так, что я ходил раздетый, а его одевал? Разве я не дал ему образование? А теперь, выходит, я ему чужой?!

Миссис Беккерман. Тише, ты мне мешаешь считать петли.

...Поблескивают рельсы под фонарями; разбегаются на стрелках. Пролетает мимо встречный поезд. За окнами мелькают огни ночного Нью-Йорка.

На мокрую мостовую падает свет из окна бара. Над дверью вывеска — «Бар-ресторан Джерри». Внутри почти нет клиентов. Одинокий посетитель — сумрачный молодой человек по имени Отис, смуглый, в вельветовом пиджаке, сидит у стойки, неподвижно глядя на свой пустой стакан. Бармен окликает его, проходя мимо:

— Еще налить?

Отис медленно качает головой. Бармен облокачивается на стойку напротив двух далеко не молодых особ сомнительного пошиба. Кроме них и Отиса, в баре никого нет, а бармену хочется поболтать.

Бармен. Ну девочки, кто из вас сегодня провожает меня домой?

Женщины визгливо хохочут, встряхивая растрепанными кудряшками. Лица у обеих усталые, в морщинах под толстым слоем дешевой косметики.

В бар входит молодой человек и садится к стойке неподалеку от Отиса. Достает сигареты, закуривает. Отис поднимает голову и пристально смотрит на вновь пришедшего. Бармен сказал женщинам что-то вполголоса, и они снова прыснули. Отис подвигается ближе к молодому человеку, но не успевает заговорить — тот уже машет рукой приятелю, стоящему на пороге.

Приятель. Ты заказал выпить?

Он подходит к стойке и садится.

Молодой человек. Нет, как раз собирался. Эй, бармен, парочку виски! И содовой.

Отис встает, проходит мимо хохочущих женщин, окинув их сумрачным взглядом, и открывает дверь с надписью: «Мужская».

В уборной грязные, обшарпанные стены. Сквозь дверь с матовым, давно не мытым стеклом доносится визгливый смех веселых особ. Отис наклоняется над унитазом — его тошнит.

На улице перед окном бара останавливается прохожий. Это Дуглас Маккэн, пожилой человек с усталым, помятым лицом. Прядь редеющих волос начесана на лоб, чтобы скрыть залысины на висках. Он затягивается сигаретой и жадно смотрит сквозь стекло, не решаясь войти.

Молодой человек у стойки. Понимаешь, он поплевал на мяч, я сам видел. Все дело в этом. Иначе бы ему ни за что меня не побить.

Маккэн, затянувшись в последний раз, бросает сигарету на тротуар, входит в бар и садится у стойки.

Молодой человек. Понимаешь, замах получается совсем другой. Вот смотри. (Встает и показывает приятелю бейсбольный бросок.)

Приятель. Тут дело не в замахе, в пальцах все дело.

Бармен направляется к Маккэну.

Бармен. Что будете заказывать?

Маккэн вытирает лоб платком и нерешительно отвечает:

— Стакан воды.

Он пьет воду медленно, закрыв глаза.

Лицо у него мрачное и напряженное. Сделав несколько глотков, он отставляет стакан и встает. Пройдя мимо приятелей, продолжающих обсуждать проблемы бейсбола, он входит в уборную.

Отис полощет рот над грязной раковиной. Возле нее зеркало в подтеках и два объявления: «Просьба спускать воду после пользования уборной» и «Обслуживающий персонал, мойте руки перед тем, как покинуть это помещение». Маккэн, извинившись, проходит позади Отиса в кабинку.

Отис наливает воду в раковину и плещет себе в лицо. Не глядя, тянется за бумажной салфеткой, но коробка для салфеток пуста. Кое-как стряхнув воду с рук, он достает носовой платок и утирается им. Маккэн тоже подходит вымыть руки. Обнаружив, что салфеток нет, он раздосадованно качает головой:

— Салфеток нет.

Он лезет в карман брюк. Отис протягивает ему свой платок.

М а к к э н. Нет, спасибо. Вечно здесь не бывает салфеток.

Он выходит, а Отис смачивает платок и прикладывает его к затылку.

Мюриэль Первис нервно меряет шагами платформу надземной линии метро. Тихо. Слышен лишь стук высоких каблучков Мюриэли. Гарри Первис сидит на скамейке, держа на коленях портфель. За спиной у него вывеска «Бернсайд авеню. Нью-Йоркский университет». Гарри понуро смотрит сквозь свои очки с толстыми стеклами прямо перед собой. Перед глазами у него назойливо мелькают ноги жены. В туфлях на высоких каблуках они кажутся еще стройными — только колени под короткой юбкой предательски выдают ее возраст.

Мюриэль резко останавливается. Гарри ерзает по скамье, чувствуя на себе ее взгляд.

Г а р р и. Ну, что я теперь сделал?

М ю р и э л ь. Ничего. (Помолчав, добавляет.) В этом-то и беда.

Гарри пытается быть язвительным, хотя это плохо ему удается.

— Надеюсь, впоследствии ты соизволишь объяснить мне, что это означает.

М ю р и э л ь (снова принимается шагать по платформе). Ты знаешь, сколько Джерри зарабатывает в год? (Останавливается прямо перед мужем и впивается в него уничтожающим взглядом.)

Гарри неопределенно хмыкает в ответ.

М ю р и э л ь. Знаешь?

Г а р р и. Нет, не знаю. И меня это не очень интересует.

М ю р и э л ь (садится рядом с ним). Он зарабатывает восемнадцать тысяч пятьсот долларов в год.

Г а р р и. Молодец. Давай наградим его за это медалью.

М ю р и э л ь (снимает перчатки и лезет в сумочку). Ты заметил, как были одеты все эти женщины?

Гарри искоса бросает взгляд на жену. Она сидит очень прямо, и волосы под черной вуалеткой у нее уложены очень аккуратно, волосок к волоску, а ее черное платье выглядит строго, но элегантно. Вот только шея, обвитая ниткой жемчуга, покрыта густой паутиной морщин — но чтобы увидеть это, надо сидеть совсем близко. Гарри вздыхает:

— Слушай, Мюриэль, если бы я знал, что это на тебя так подействует, я бы ни за что не пошел к ним в гости.

М ю р и э л ь. Почему, милый? Это же наши старые друзья, мы столько лет не виделись. Ты что, боишься, что у меня откроются глаза? Что я увижу, чего добились другие, пока ты сидел на месте и...

Г а р р и. Мюриэль, в сотый раз повторяю тебе, что я не герой. Я не умею делать деньги.

Мюриэль достала пудреницу и проводит пуховкой по лицу.

М ю р и э л ь (презрительно усмехаясь). Что верно, то верно.

Г а р р и. И никогда не научусь.

М ю р и э л ь. Ты что, гордишься этим?

Гарри. Нет, просто говорю. Я не из тех, кто делает историю. Я только преподаю ее. Я... я учитель, и больше ничего. У меня есть в этом мире скромное место, с меня довольно. За пятнадцать лет ты могла бы привыкнуть к этому.

От волнения Гарри слегка заикается, хотя разговор этот происходит не в первый раз.

Гарри. Если бы... если бы ты могла смириться с этим, Мюриэль, я... я, наверно, был бы счастлив... и ты... ты, наверно, тоже.

Мюриэль. Не надо громких слов. Я все это уже слышала. Ты действительно произносишь это в сотый раз.

Гарри. Что я еще могу сделать?

Он в изнеможении опускает голову. Но Мюриэль не так легко разжалобить.

Мюриэль. Ты знаешь, что у всех женщин, которые там были сегодня, не меньше чем по трое детей?

Гарри (ровным голосом, который стоит ему немалых усилий). Я был у доктора, и он сказал, что у меня все в порядке.

Мюриэль. Что?

Гарри. Я говорю, что был у доктора, и он сказал, что... у меня все в порядке.

Мюриэль. Это он так говорит.

Она резко захлопывает пудреницу и прячет ее в сумочку. Издали слышится шум приближающегося поезда.

Мюриэль. Посетил бы он нас как-нибудь ночью...

Поезд подходит к платформе. Мимо Первисов проплывает грязное, в подтеках оконное стекло. Мюриэль входит в вагон и, не обращая внимания на мужа, который плетется сзади, выбирает себе место на той же скамье, где сидят Тони и Алиса. Первис садится рядом с ней. Мюриэль бросает на нее неприязненный взгляд и отворачивается.

Тони нехотя отрывается от губ Алисы и смотрит ей в глаза.

— Ну, и зачем ты меня так долго мучила?

Поезд с лязгом трогается с места и, покачиваясь, несется дальше.

Станция метро на 176-й улице. В вестибюле пусто. Одинокий пассажир опускает жетон в турникет и усталым шагом направляется к телефонной будке в углу, на ходу шаря в кармане в поисках монетки. Это Маккэн.

Войдя в будку, он набирает номер. Когда на другом конце снимают трубку, Маккэн вздрагивает. Он сильно волнуется, хотя старается держать себя в руках.

Маккэн. Фред? Это Дуг. Ты что, только что пришел? Да нет, просто я звоню тебе с двенадцати без перерыва... Как ты развлекался? А он там был?

Он оглядывается, но на станции попрежнему пусто. Только полисмен неторопливо пересекает вестибюль и скрывается за углом.

Маккэн. Ну как? Удалось тебе с ним поговорить? Ну и что? Он согласен? Он действительно хочет дать мне этот шанс? Завтра утром? (Нервничая, вытирает внезапно вспотевший лоб.)

В баре по-прежнему идет разговор о бейсболе, и две девицы все еще хихикают в углу. Отис расплачивается и выходит. На углу 176-й улицы он сворачивает к станции метро.

Маккэн (сжимает в руках телефонную трубку). У меня восемь месяцев капли во рту не было... Я бросил... совсем бросил... Ну, будь человеком, Фред! (Тяжело дышит и, кажется, чуть не плачет.) Фред, я хочу, чтобы ко мне вернулась жена... чтобы у меня снова была семья... Нет, нет, я в полном порядке. Я приду туда, Фред, не беспокойся! Я сейчас еду прямо домой, спать...

Поглощенный разговором, Маккэн не замечает, как за его спиной в вестибюль входит Отис.

Маккэн. Фред, я... я готов тебе ноги целовать за это.

Отис видит Маккэна в телефонной будке и замирает на месте.

Маккэн. Просто не знаю, как тебя благодарить.

Дрожащей рукой он проводит по лицу.

Отис делает было шаг к выходу на платформу, но тут же поворачивает назад и, не спуская глаз с Маккэна, нерешительно направляется к будке.

Маккэн. Да, да, я тебе позвоню утром. Огромное спасибо тебе, Фред. Спокойной ночи.

Он вешает трубку и, ничего вокруг не замечая, утирает слезы. Отис подошел совсем близко и стоит у него за спиной. Маккэн поворачивается и сталкивается с Отисом. Тот улыбается, пропуская его вперед. Но едва Маккэн отошел на несколько шагов, Отис спешит за ним.

Отис. Извините, сэр... не скажете, который час?

Маккэн резко останавливается и окидывает Отиса недружелюбным взглядом.

Отис. Не скажете, который час?

Маккэн. Там в баре висели часы.

Отис. Что?

Маккэн смотрит на него с отвращением.

— Там в баре висели часы. Прямо над стойкой.

Отис. Ах, мы, оказывается, были в одном и том же баре...

Маккэн. Что вам нужно? А ну, катись отсюда.

Отис. Подождите минутку...

Маккэн. Проваливай!

Отис. Ладно, ладно. Извините. (Отступает на несколько шагов и останавливается.) Послушайте, я... я не хотел...

Маккэн. Я кому сказал?

Отис молча поворачивается и выходит на платформу. Проводив его угрюмым взглядом, Маккэн тоже выходит на платформу. Они стоят поодаль, украдкой наблюдая друг за другом.

Слышится гул приближающегося поезда. Платформу заливает свет прожектора. Последний вагон останавливается перед Маккэном. Он входит в переднюю дверь. Когда дверь начинает закрываться, Отис бегом кидается к ней и успевает протиснуться внутрь.

Маккэн устало опускается на ту же скамью, где по-прежнему храпит пьяный. Отис, очутившись в освещенном вагоне, среди людей, нерешительно останавливается, потом делает попытку к бегству. Он поворачивает ручку двери, ведущей в соседний вагон. Дверь не подается. Маккэн презрительно смотрит на него. Тогда Отис усаживается поодаль от двух приятелей, исподтишка поглядывая на Маккэна. Тот отворачивается.

Поезд набирает скорость. Пьяный хрипло постанывает во сне.

Над кассой на станции метро «Авеню Эдем» висит надпись: «Жетон — 20 центов. Просьба называть требуемое количество». Худой благообразный старик кассир возится у турникетов — складывает в металлическую корзинку пустые ящички из-под монет и делает пометки в блокноте.

К кассе подходит Арнольд Робинсон. Это высокий, атлетически сложенный негр. Воротничок безупречно отглаженной рубашки с галстуком кажется тесным для его могучей шеи. Его жена Джоан, хрупкая женщина с кожей немного светлее, чем у мужа, ждет, пока он купит жетоны.

Однако кассир вовсе не торопится отойти от турникета. Робинсон нетерпеливо окликает его:

— Эй, послушайте!

Мельком взглянув на него, кассир продолжает заниматься своим делом.

Робинсон. Мы торопимся!

Но кассир невозмутим. Не поворачивая головы, он бормочет:

— Не волнуйтесь, не волнуйтесь... дольше проживете...

Робинсон (начинает закипать). Эй, вы там, поезд уже подходит!

Кассир не спеша поднимает свою

корзинку и плетется к кассе, приговаривая на ходу:

— Еще много времени... времени еще полно...— Войдя в кассу, выжидательно обращается к Робинсону: — Ну, сколько? Сколько, парень? Два?

Робинсон. Да, приятель, два. А вы что, еще кого-нибудь здесь видите?

Он просовывает деньги в окошечко. Кассир кладет перед ним два жетона и еле заметным движением сбрасывает один из них на пол.

Робинсон (не нагибается за жетоном). Эй, мистер, что это значит?!

Кассир (смотрит на него из-за решетки невинными глазами). А что случилось?

Робинсон. Вы сбросили жетон на пол.

Кассир. Да? Очень жаль.

Робинсон. Мне тоже очень жаль, так что выйдите-ка оттуда и поднимите его.

Джоан подходит сзади к мужу. У нее обеспокоенный вид.

Кассир (отмахивается от Робинсона, как от назойливой мухи). Да ладно тебе, парень.

Робинсон (уже весь дрожит от гнева). Ты слышал? Я сказал, выйди и подними жетон!

Кассир ни на секунду не теряет хладнокровия. Впрочем, он знает, что за толстыми прутьями решетки он в безопасности.

Кассир. Слушай, я же сказал, что мне очень жаль.

Робинсон. Я поднимать его не буду!

Кассир. Ну и не поднимай.

И он отворачивается.

Робинсон. Нет, выйди и подними жетон или давай мне деньги обратно!

Но тут Джоан быстрым порывистым движением нагибается и поднимает жетон.

Робинсон (молниеносно оборачивается к ней). Джоан, не смей!

Джоан. Арнольд, ну пожалуйста!

Робинсон. Я сказал, не поднимай!

Джоан. Милый, но это не так уж важно.

Робинсон. Для меня это важно!

Кассир, забавляясь, наблюдает за ними из-за решетки.

Джоан (поспешно направляется к турникету, опускает жетон и проходит). Ты вечно нарываешься на неприятности и когда-нибудь нарвешься. (Отходит подальше и выжидательно смотрит на мужа.)

Робинсон. Джоан! (Оборачивается к кассиру, который уже неприкрыто ухмыляется прямо ему в лицо.) А ну, выйди из своей будки, и я тебе сотру эту улыбочку с физиономии!

Кассир. Да, да, да, как же...

Робинсон. Да, да, да! Ах ты, грязный подонок!

Он поворачивается на каблуках и, бросив жетон в турникет, догоняет Джоан. Кассир, сразу осмелев, кричит ему вслед:

— Нахальная образина!

Робинсон застывает на месте.

— Это верно, я нахальный! Только попадись мне еще раз — я тебе шею сверну!

Кассир. Ишь какой прыткий!

Робинсон. Подонок! Подонок!

Прокричав это громовым голосом, он бросается вдогонку за женой. Кассир удовлетворенно смотрит им вслед.

Робинсон. Зачем ты подняла? Он ведь сбросил его нарочно!

Джоан. Ну какое это имеет значение?

Они поднимаются на платформу, и их голоса заглушает шум приближающегося поезда.

В последнем вагоне вполголоса, но отчаянно ссорятся Уилксы.

Эллен. Знаешь, в чем твоя беда? Ты не умеешь радоваться жизни.

Уилкс. Ах, я не умею радоваться жизни?

Эллен. Не умеешь!

Уилкс. Только идиоты способны ни о чем не беспокоиться!

Эллен. Не кричи так!

Уилкс. Господи, кто бы знал, сколько раз я не мог глаз сомкнуть до трех утра, а ты в это время спала, как убитая...

Эллен со вкусом зевает и поправляет ножки Сюзи у себя на коленях. Напротив них миссис Беккерман мирно вяжет, беззвучно шевеля губами. Беккерману наскучила поездка, ему хочется поговорить.

Беккерман. Что ты сказала?

Миссис Беккерман. Ничего я не говорила.

Беккерман. Конечно, старики должны помогать молодым... Разве я против? Но потом молодые обязаны помогать старикам! Обязаны!

Миссис Беккерман. Это верно.

Беккерман. Если не они, кто же нам будет помогать?

Миссис Беккерман (думая о своем). Я не знаю.

Беккерман. Но эта нынешняя молодежь!

Поезд проскакивает стрелку, подъезжая к станции «Авеню Эдем».

На ее замусоренной дощатой платформе тоже происходит супружеская ссора. Арнольд и Джоан Робинсон стоят поодаль друг от друга. Робинсон почти кричит, не глядя на жену. Джоан, наоборот, говорит еле слышно и не сводит с него глаз.

Робинсон. Так за кого же ты — за меня или за Белого Хозяина?

Джоан. На это я даже и отвечать не стану. Я твоя жена. Но факт остается фактом: все можно делать правильно и неправильно...

Робинсон. Читай проповеди своим лодырям, которым ты раздаешь благотворительные подачки! Со мной нечего проводить эту дурацкую социологическую работу, ее придумали белые!

Джоан. В социологической работе нет ничего дурацкого.

Робинсон. Да, да, я все это знаю!

Он начинает возбужденно мерить шагами платформу.

— Вы с белыми господами усаживаетесь, попиваете чаек и рассуждаете: «Что же нам делать с этими бедняжками цветными?» Какая чушь! И учти — я не сторонник ненасильственных действий. Так что не пытайся больше затянуть меня на идиотскую дискуссию, вроде сегодняшней!

Джоан (грустно отворачивается, опустив голову). Если бы только у тебя хватило выдержки, чтобы дослушать его до конца... а потом, ты мог бы задать ему вопросы... Арнольд...

Робинсон. Дослушать! Да ты помнишь, о чем он говорил? Ждите! Только подождите, братья и сестры, следующие сто лет для нас, цветного народа, будут гораздо легче. А от нас требуется только сидеть и ждать. Ждать во имя господа и вопить: «Аллилуйя!»

Джоан (по-прежнему тихо, но настойчиво). Арнольд, ты же знаешь, что он не говорил ничего подобного. (Делает шаг к мужу.) А то, что он действительно сказал, гораздо разумнее, чем то, что ты вытворял сейчас у кассы.

Робинсон (взвивается, как ужаленный). Ни одному белому наглецу я не позволю себя оскорблять!

Джоан. Ты это вполне доказал. Но...

Робинсон. Я им не позволяю себя оскорблять, и за это они меня ненавидят. А я их ненавижу в ответ. Мы в армии пели: «Господа восславим, патроны раздадим!» Вот песня, которая нам сегодня подходит! А не эти псалмы.

Джоан (вздыхая, качает головой). Ах, Арнольд... времена меняются, и ты это знаешь. Надо набраться терпения.

Робинсон. Ждать! И ты о том же! Ждать! Но у меня есть новость для тебя, бэби,— ждать больше некогда! Можешь участвовать в пикетах, доби-

ваться законности, ходить на демонстрации хоть отсюда до преисподней и обратно — толку все равно не будет! Мы воюем, бэби, а когда воюешь, приходится драться! И если хочешь перемен, придется пролить кровь!

Джоан подходит ближе и тревожно смотрит на него.

Робинсон. И если какой-нибудь белый наглец посмотрит на меня косо, он получит билет на кладбище, в один конец!

Джоан. Ты ведь на самом деле так не думаешь. (У нее прерывается голос.) Ты ведь так не думаешь, потому что... потому что тебя могут застрелить.

Робинсон. Что ж, если до этого я успею отправить кое-кого из них на тот свет, мне больше ничего не надо. Ничего!

Они умолкают. Издали слышится гул, и из-за поворота показывается поезд. Свет из его окон падает на взволнованные лица Робинсонов. Когда двери раздвигаются, Арнольд порывисто входит в последний вагон, Джоан идет за ним. Они садятся неподалеку от Отиса. Робинсон бросает брезгливый взгляд на пьяницу, храпящего на скамье.

Поезд трогается с места.

Феликс Телфинджер, искоса глядя на Филипа, задумчиво потирает лоб. Вполне серьезно он обращается к товарищу:

— Слушай, сынок... когда станешь важным большим законником... не забудешь старину Феликса?

Карматти. Конечно, сынок. Как я могу забыть...

Телфинджер. Нет... нет, ты погоди. Я вполне серьезно. Понимаешь, я просто подумал — может, надо заранее запастись твоим автографом. Знаешь, так... полюбоваться в дождливый день.

Карматти. Ну, что ж. Ручка есть у тебя?

Телфинджер. Есть, есть. (Достает ручку и протягивает ее Карматти.) Я у тебя в долгу не останусь. Давай здесь, прямо на гипсе. (Подставляет Филипу руку.)

Карматти старательно выводит свою подпись на гипсовой повязке Феликса.

Телфинджер. Вот спасибо большое.

Он откидывается на спинку сиденья.

А Уилксы все продолжают ссориться.

Эллен. Ну, и почему же его уволили?

Уилкс. Не знаю, почему. Уволили, вот и все. Это может случиться с кем угодно. Со мной, например!

В раздражении он почти выкрикнул эту фразу. Эллен подносит палец к губам.

— Тише!

Уилкс. Но почему ты не способна это понять?

Эллен. Довольно, Билл. Я не хочу больше спорить. Что тебе от меня нужно?

Уилкс. Ничего мне от тебя не нужно. Но ты бы для разнообразия тоже могла иногда поволноваться.

Эллен пожимает плечами и переводит взгляд на Тони и Алису.

Алиса отрывается от губ Тони и что-то шепчет ему на ухо.

Тони. Что? Не слышу.

Алиса. Я сказала — жаль, что мы не можем куда-нибудь поехать.

Тони. Поняла, о чем я говорил? Поняла, что значит — сделать человека счастливым? В следующий раз, бэби. Мы поедем куда-нибудь, можешь мне поверить.

Они снова сливаются в долгом поцелуе.

В вагоне наступает тишина. Слышен только мерный стук колес...

К платформе станции метро «170-я улица» ведет крутая железная лестница. По обе стороны от нее — голые кирпичные стены домов. Ни одно окно уже не светится. Только уличный фонарь отбрасывает резкие тени на мостовую.

Внезапно безлюдную улицу оглашает

гиканье и вой. Из-за угла появляются Ферроне и Коннорс. Они в игривом настроении. Ферроне сталкивает Коннорса с тротуара, тот пытается подставить ему подножку. Грохоча по ступенькам, они с хохотом и криками, обгоняя и отталкивая друг друга, взбегают на платформу. Вдали на эстакаде показывается поезд. Поблескивая уютно светящимися в темноте окнами, он сбавляет ход перед станцией.

Пассажиры в последнем вагоне приумолкли. Кто дремлет, кто думает о своем. Миссис Беккерман по-прежнему вяжет, и по-прежнему упоенно целуются Тони и Алиса, и так же беспробудно спит пьяница, разметавшись на скамье.

Но едва поезд останавливается и раздвигаются двери, безмятежная тишина нарушается диким воплем. В вагон влетает Ферроне. Коннорс сидит на нем верхом и орет что-то невнятное. Зацепившись по-обезьяньи за стойку в конце вагона, Ферроне описывает круг и стряхивает Коннорса с плеч. Оторвавшись от стойки, он делает вид, что не может удержаться на ногах, и валится прямо на колени Первису.

Вагон весь дрожит от воплей и топота. Пассажиры обеспокоенно следят за обоими парнями.

Ферроне сползает с колен Первиса и растягивается на полу, прямо у ног Алисы и Тони. Вскочив, он чмокает себя в ладонь и на ходу припечатывает ее к щеке Алисы. Шатаясь, он сталкивается с Коннорсом посреди вагона. Коннорс толкает Ферроне на скамью, а сам с гоготом отбегает в конец вагона и, повиснув между стойками, начинает раскачиваться, дрыгая ногами.

Ферроне, развалившись на сиденье, срывает с Карматти пилотку и напяливает ее на себя. Коннорс с радостным воем хлопает в ладоши. Карматти спокойно отбирает пилотку. Ферроне мельком бросает на него оценивающий взгляд. Коннорс подбегает и шлепается на сиденье рядом с Ферроне. Поезд замедляет ход, приближаясь к следующей станции.

К о н н о р с. Чего это он еле тащится?

Ф е р р о н е (толкает его ладонью в лоб). А ты выйди да подтолкни его!

К о н н о р с. Чего это я буду толкать?

Ф е р р о н е. Тогда заткнись.

Поезд останавливается у платформы «167-я улица».

К о н н о р с (подскакивает к двери, высовывается и орет благим матом). Эй, машинист, поехали! Давай, жми!

Дверь закрывается. В последний момент Коннорс отпускает створку. Его взгляд падает на спящего пьяницу. На лице его появляется восторженная ухмылка.

— Эй, Джо, гляди!

Он подбегает к пьянице и стягивает у него с ноги рваный башмак. Пьяница по-прежнему неподвижен. Пассажиры настороженно молчат.

Ф е р р о н е. Это что, твой папаша?

Коннорс обнюхивает башмак, скорчив брезгливую гримасу.

К о н н о р с. Нет, это не мой папаша, а твой!

Он запускает башмаком в Ферроне. Тот ловит его на лету и бросает обратно Коннорсу.

Ф е р р о н е. Да? А ну-ка, разбуди его.

К о н н о р с (лупит пьяницу башмаком по ноге). Эй, отец, пора вставать! С новым годом!

Но тот недвижим. Ферроне и Коннорс разражаются хохотом. Коннорс повисает на поручнях, раскачивается прямо над головой спящего и орет, подражая разрыву снаряда:

— У-у-у-у... бум! Тра-та-та! Тра-та-та!

Пьяница только вытягивает поудобнее ногу в продранном носке. Это вызывает новый приступ хохота у обоих приятелей.

Уилксы придвинулись поближе друг к другу.

Уилкс. Видишь? Вот что бывает, когда разъезжаешь по городу в два часа ночи.

Эллен. Но я хотела взять такси.

Коннорс (оборачивается к Ферроне). Он все равно что покойник.

Ферроне. Не умеешь ты с ним справиться. Возьми спички, он живо проснется.

Коннорс. Верно! Эй, приятель, хочешь согреться? А? Хочешь согреться?

Он колотит пьяницу башмаком по ноге, тот не реагирует. Ферроне хохочет. Коннорс корчится от смеха.

Первис раскрыл портфель, достал какие-то бумаги и с подчеркнутым равнодушием углубился в чтение. Мюриэль бросает беспокойные взгляды в сторону Коннорса.

Мюриэль. Что они к нему привязались?

Коннорс втыкает спичку в дырявую подметку башмака бродяги. Поджигает ее и ждет, предвкушая эффект. Однако ничего не происходит.

Мюриэль. Что они к нему привязались?

Но Первис делает вид, что ничего не слышит.

Коннорс. Нет, этому требуется бомба, не иначе. (Снова наклоняется над спящим.)

Алиса и Тони перестали целоваться. Алиса пугливо выглядывает из-за плеча Тони.

Алиса. Что они с ним делают, Тони?

Тони. Да ничего. Это же просто бродяга. Ничего.

Коннорс, не торопясь, по одной, вставляет несколько спичек в рот спящего. При этом он напевает песенку «Он замечательный парень», а Ферроне, наблюдая за происходящим, лениво хлопает в ладоши в такт песенке.

Тут раздается голос Маккэна:

— Эй, парень!

Коннорс, напевая себе под нос, аккуратно продолжает прилаживать спички.

Маккэн (утирает пот со лба). Эй, парень!

Коннорс зажигает спичку и собирается поднести ее к небритой физиономии пьяницы.

Маккэн. Эй, парень!

Коннорс (не разгибаясь, искоса взглядывает на него). Это ты мне?

Маккэн. Что ты к нему привязался?

Коннорс (выпрямляется, держа зажженную спичку). Я? А я ничего не делаю.

Маккэн. Он тебе не мешает.

Коннорс. Ну и что? И я ему не мешаю.

Маккэн. Так что ты к нему привязался?

Ферроне (лениво выпрямляется на сиденье). Эй, мистер, это что, ваш приятель?

Коннорс с любопытством следит за Маккэном, повиснув на поручне. Маккэн сидит, не поворачивая головы.

Ферроне. Эй, мистер, я с вами разговариваю.

Он перегибается через проход к Маккэну и хлопает его по колену.

— Приятель ваш, да?

Он с ухмылкой кивает на пьяницу. Маккэн отвечает ровным голосом:

— Нет, он мне не приятель.

Ферроне (изображает на лице крайнее удивление). Тогда какое вам дело? Вас что, спрашивали?

Маккэн. А в чем дело?

Ферроне (оживляется). Не знаю. Вот вы мне и скажите, в чем дело.

Маккэн. Так можно покалечить человека, вы же знаете.

Ферроне. Я ничего не знаю. Арти, а ты это знаешь?

Коннорс пожимает плечами с непонимающим видом.

Ферроне. А вы доктор, что ли?

Он встает, делает шаг к Маккэну и, ухватившись обеими руками за поручни, нависает над ним. Маккэн сидит неподвижно.

Ферроне. Может, хотите речь произнести, мистер? Давайте, я послушаю.

Глядя сверху вниз на Маккэна, он покачивается на поручнях.

Коннорс. Речь! Речь!

Маккэну стоит больших усилий сохранять спокойствие.

Маккэн. Я не хочу произносить никаких речей. Что вы к нему пристали? Дайте ему проспаться. Он никому не мешает. Ему и без вас несладко.

Весь вагон замер, наблюдая за происходящим.

Ферроне. Да? А откуда вам известно, что ему так несладко? Он, наверно, ваш друг. Арти, кончай лучше. Этот парень — его друг.

Коннорс (изображает на лице страх и смущение). Ну да? Серьезно?

Ферроне садится вплотную рядом с Маккэном. Тот отодвигается.

Ферроне. Я хочу вас спросить, мистер. Откуда вы знаете, что он спит? А может, он покойник?

Он подталкивает Маккэна плечом. Маккэн отворачивается и смотрит в сторону.

Ферроне. А? Откуда вы знаете, что он живой?

Маккэн. Вы же видели, он двигался. Вы сами знаете, что он жив.

Ферроне. Да, я видел, как он двигался, а откуда вы знаете, может, это судорога?

Коннорс, в восторге от остроумия приятеля, разражается хохотом.

Ферроне. Предсмертная судорога — слышали про такую штуку? Вы же все знаете, неужели про предсмертную судорогу не слыхали? Ну, что молчите? Сам затеял этот разговор, а теперь помалкиваешь?

Теперь в его голосе явственно звучат угрожающие нотки. Для нервов Маккэна это слишком большое испытание. Все остальные сидят, не шелохнувшись.

Маккэн (тихо, устало). Забудем об этом.

Ферроне. Забудем?

Одержав первую победу, он мгновенно наглеет. Обращаясь к притихшим пассажирам, он громогласно заявляет:

— Как вам нравится этот парень? Сует нос не в свое дело, а потом говорит — забудем.

Он презрительно смотрит на Маккэна. Тот утирает пот со лба.

Ферроне. Эй, Арти! По-моему, все в порядке. Они больше не друзья.

Коннорс (мгновенно откликается). А это точно?

Ферроне. Точно, точно.

Провожаемый хохотом Коннорса, он не спеша встает и, скорчив Маккэну презрительную гримасу, садится на прежнее место. Маккэн сидит неподвижно, вцепившись пальцами в колено, чтобы унять дрожь в руках.

Ферроне достает бутылку, отвинчивает пробку и делает глоток. Коннорс, подбоченившись, кивает Карматти и Телфинджеру:

— А вы как? Может, он ваш друг?

Карматти опускает глаза. Телфинджер отрицательно качает головой.

Коннорс (переводит взгляд на Отиса). Может, он ваш друг?

Отис смотрит в сторону. Но Коннорс не отстает. Он кивает на пьяного:

— Погреть его, а?

Отис ежится под его взглядом, но еле слышно бормочет:

— Нет... не надо.

Коннорс (приставляет ладонь к уху). Что?

Отис. Ничего.

Коннорс (удовлетворенно разваливается возле пьяного). Прошу прощения, а то я не расслышал. (Нагнув голову, он пристально рассматривает Отиса и проникновенно говорит.) Вы не хотите, чтобы ему было больно, да?

Отис. Да.

Коннорс (серьезно). И я тоже. Я ни за что бы не сделал ему больно.

Ферроне разражается хохотом. Коннорс, не выдержав, ухмыляется. Осталь-

ные молчат. Джоан Робинсон достает из сумочки книгу и раскрывает ее. Коннорс снова становится серьезным. Он встает, подходит к Отису и опускается перед ним на корточки, вкрадчиво заглядывая ему в глаза.

Коннорс. Не бойтесь. Я вам ничего не сделаю. Нет у вас сигареты? Можно у вас попросить сигарету?

Отис нерешительно лезет в карман и достает пачку сигарет. Протягивает Коннорсу. Зажигает спичку. В это мгновение Коннорс тоже чиркает спичкой. Отис вздрагивает и слегка откидывается назад. Но видя, что Коннорс не проявляет враждебности, он дает ему прикурить от своей спички.

Коннорс. Спасибо. (Глубоко затягивается и ласково смотрит на Отиса.) Послушайте, как вас зовут?

Отис. Кен.

Коннорс. А, значит, Кеннет? А меня Арти.

Он протягивает Отису руку. Отис видит, что она забинтована.

Коннорс. Это я в метро упал с лестницы. Завязал, как попало...

Отис робко поправляет повязку, затягивает ее потуже. Он заметно волнуется. Весь вагон не спускает с них глаз.

Коннорс. Вот спасибо большое. А то левой рукой неудобно. (Оглядывается и подвигается ближе к Отису.) Слушайте, можно с вами поговорить? Нагнитесь поближе. (Кладет руку Отису на плечо и понижает голос.) Вы не можете мне помочь? Я попал в беду. Помогите мне.

Отис. А что случилось?

Коннорс говорит тихо, убедительно, впиваясь зрачками в глаза Отиса. Прядь волос упала ему на лоб.

— Этот парень, который со мной... он чокнутый, понимаете? Только не подавайте вида...

Отис не видит, как в темном стекле позади него отражается улыбающийся Ферроне. Коннорс бросает на отражение быстрый взгляд. Ферроне встает, потягивается и развинченной походкой направляется в конец вагона.

Коннорс. У него есть нож. Помогите мне, пожалуйста.

Отис. Нож?

Коннорс. Ну да.

Он переходит на торопливый шепот. Жалобно смотрит на Отиса бегающими глазами.

— А потом, может быть, мы бы с вами убежали вместе. Мне надо от него смыться. Можете вы мне помочь?

Отис. Вы совсем на него не похожи.

Коннорс. Правда?

Отис. Да, вы совсем другой, по-моему.

Коннорс (радостно улыбается). Спасибо большое. Я рад, что вы так думаете. Очень рад. (Заговорщически подмигивает Отису.) Слушайте, когда мы от него убежим, может, пойдем куда-нибудь? В кино или... или куда-нибудь еще. Мне бы хотелось с вами поговорить. А?

Отис (кивает). Хорошо.

Коннорс. Спасибо. Вы мне верите?

Отис. Да.

Коннорс. Правда? Вот хорошо. Теперь слушайте. Я сейчас обойдусь с вами немножко грубо, понимаете? Но я вам ничего не сделаю, клянусь. Это просто, чтобы его обмануть...

Отис. Как это?

Коннорс. Чтобы он ничего не заподозрил.

Отис. Ну, ладно.

Но он еще не избавился от зловещих подозрений. Коннорс видит это.

Коннорс. Да вы не думайте, я вам ничего не сделаю. Это только для вида. А вы мне подыграйте, ладно?

Отис. Я не знаю...

Коннорс. Можете мне подыграть?

Отис. Я попробую.

Коннорс берет Отиса за галстук и притягивает к себе.

— Я вам ничего не сделаю, не волнуйтесь.

Отис. Я не волнуюсь... Ой!

Коннорс. Что такое?

Отис. Но вы так сильно тянете...

Коннорс. Я вам ничего не сделаю...

Он туже наматывает галстук на руку и тянет к себе изо всех сил. Отис невольно подымается с места.

Отис. Но мне больно...

Коннорс. Вам не больно, не волнуйтесь, я же вам обещал...

Задыхаясь, Отис цепляется дрожащими пальцами за руку Коннорса. Коннорс отрывает его пальцы от своих и со смехом швыряет Отиса на стойку посреди вагона. Отис извивается, пытаясь вырваться, но Коннорс прыгает вокруг него, выкручивая ему руку.

— Пойдем, пойдем, приятель...

Алиса оборачивается на шум. Тони, не выпуская ее из объятий, тоже смотрит на происходящее.

Алиса. Зачем они это делают?

Тони (равнодушно). Да вроде поймал кого-то...

Продолжая выкручивать Отису руку, Коннорс подталкивает его в конец вагона, где их поджидает Ферроне.

Ферроне. Эй, парень... он что, тебе больно делает?

Отис. Да... рука...

Ферроне. Арти, ему же больно. Отпусти его.

Отис. Мне больно...

Ферроне. Хочешь, я ему скажу, чтобы отпустил?

Отис. Да, пожалуйста.

Ферроне. Отпусти его.

Коннорс выпускает Отиса, тот хватается за столб, чтобы удержаться на ногах.

Ферроне. Ну, так лучше? Арти, что же ты так обращаешься с человеком?

Коннорс хихикает. Ферроне подталкивает Отиса за перегородку, к тормозному крану, где стоит двухместная скамейка.

Ферроне. Не смейся над ним. Едет себе человек в поезде, а ты на него так набросился... Это нехорошо. Садись, парень.

Они усаживаются за перегородкой лицом друг к другу.

Ферроне. Ты небось разволновался? А?

Отис вздыхает и дотрагивается до руки.

Ферроне. Что, рука болит? (Он придвигается поближе, почти вдавливая Отиса в стенку.) О, какие у тебя часы красивые! Да ты успокойся! Я просто говорю, часики у тебя очень хороши. Можно посмотреть?

Отис беспомощно трясет головой.

Ферроне. Ага, спасибо.

Он снимает часы с руки Отиса. Тот слабо сопротивляется.

Ферроне. Я только посмотреть. Хорошие часики, ничего не скажешь.

Отис. Это подарок... Пожалуйста! (Хватает Ферроне за руки.)

Ферроне (отмахивается). Ах, ты делаешь мне подарок? Как мило. (Надевает часы себе на руку.)

Отис. Не надо!

Ферроне. Очень, очень мило. И рубашка у тебя красивая. Славная рубашка. (Хватает его за ворот и пытается расстегнуть ему рубашку.) Где ты покупаешь такие рубашки? А? Где ты их покупаешь?

Его руки быстро обшаривают Отиса.

Ферроне. Нравится тебе так? Нравится? Нет?

Отис. Нет...

Коннорс, с ухмылкой наблюдающий за происходящим, испускает вдруг дикий вопль:

— Насилие! На помощь!

Отис (еле дышит). Пожалуйста... верните мне часы...

Ферроне. Да верну я тебе часы, я только хочу посмотреть ярлычок на твоей рубашке...

Отис молча ожесточенно выдирается из его цепких рук и, шатаясь, как пьяный, выскакивает из-за перегородки. Ему преграждает путь Коннорс.

— Куда ты пошел, парень? Не хочешь повеселиться?

В эту минуту поезд останавливается, и Отис кидается к двери. Ему удается выбежать на платформу, где он чуть не сбивает с ног какую-то пару. Но Коннорс бросается за ним и втягивает его обратно. Отис испускает крик отчаяния.

Коннорс (подталкивая Отиса). Давай быстрее, ты... (К стоящим на платформе.) Не обращайте на него внимания, он от призыва уклоняется! Это еще не наша станция.

Он толкает Отиса прямо на Ферроне.

Ферроне. Зря ты так себя ведешь, парень.

Телфинджер (обменивается взглядом с Карматти). Что, сынок, у вас всегда такое творится?

Карматти (смущенно). Да нет, это психи какие-то. Мне очень жаль, что ты это видишь. Но ты не волнуйся.

Телфинджер (улыбаясь). Да я и не волнуюсь, сынок. Это не мой город.

Карматти. Этот район тоже не мой.

Коннорс и Ферроне обхватывают Отиса и пускаются в пляс вокруг столба, распевая во все горло. Отис безвольно повисает у них на руках.

Ферроне. Хочешь потанцевать в проходе?

Он прижимает к себе Отиса и вытаскивает его в проход, продолжая кружиться и притопывать. Когда они поравнялись с Робинсонами, Отис наклоняется к Арнольду и умоляюще шепчет:

— Помогите... прошу вас...

Первису, который сидит напротив, вдруг становится неудержимо смешно. Он хмыкает, но тут же ловит на себе взгляд жены и умолкает.

Отис. Я этих ребят вижу в первый раз... Пожалуйста, помогите!

Но Арнольд словно не слышит, а Джоан упорно продолжает смотреть в книгу. Ферроне тащит Отиса дальше, плотно обхватив его за талию. Маккэн пытается встать и берет Отиса за плечо, но Ферроне толчком опрокидывает Маккэна на место.

— Посиди, братишка.

Отис с застывшим лицом висит на плече у Ферроне, тяжело дыша. Наконец Ферроне выпускает его из своих объятий. Ухватившись за столб, Отис медленно сползает на пол. Ферроне брезгливо смотрит на него и медленно снимает с руки часы Отиса. Отис смотрит перед собой невидящим взглядом. Ферроне кладет часы ему на плечо.

Ферроне. Эй, Арти, посади его на прежнее место.

Коннорс разматывает платок с руки и по-женски повязывает Отису голову платочком. Взяв его за галстук, он тянет Отиса за собой. Тот бредет, спотыкаясь.

Но тут не выдерживает Беккерман, который с ужасом наблюдал за происходящим. Он возмущенно вскакивает.

— Эй ты, мерзавец! Прекрати немедленно! Я позову полицию!

Миссис Беккерман тоже вскакивает и становится рядом с мужем.

Беккерман. Здесь приличные люди едут! А вы низкие твари!

Коннорс (перестает хихикать и обращается к Отису). Ай-я-яй! Зря он так выражается, милашка, зря.

Поезд влетает в туннель. За окнами — угольная темнота.

Ферроне (делает шаг к Беккерману). Как вы меня назвали, мистер?

Миссис Беккерман не выдерживает его взгляда.

— Он... он просто погорячился. Садись, Сэм.

Беккерман. Оставь меня в покое!

Ферроне. Лучше сядь, папаша, а то схлопочешь плевок в физиономию.

Миссис Беккерман (загораживает собой мужа). Он старый человек...

Ферроне замахивается на нее.

Миссис Беккерман (испуганно отшатывается). Ой! Да сядь же, Сэм, он тебя убьет!

Беккерман неохотно садится рядом с женой. Ферроне назидательно тычет

пальцем ему в лицо. Коннорс подходит поближе.

Ферроне. Верно, леди. Сиди, папаша, а то с ней, чего доброго, удар приключится.

Беккерман. Ты со мной не нахальничай!

Ферроне. Да? Тебе еще повезло, что я за такие слова все зубы тебе не вышиб.

Беккерман. Да? Ну, это мы еще посмотрим.

Ферроне (ухмыляясь). И что же ты мне сделаешь, папаша?

Беккерман. Там увидишь. Не думай, что тебе все сойдет с рук. Пора бы уже повзрослеть и вести себя прилично. Где, по-вашему, вы находитесь? Здесь едут порядочные люди. Я позову полицию!

Но Ферроне не прошибить увещеваниями. Он ухмыляется все наглее.

— Давай, зови. Я тебе не мешаю. Хочешь, я ее сам позову?

Он делает угрожающий жест, Беккерманы откидываются на спинку. Миссис Беккерман вскрикивает.

Ферроне (отбегает к столбу, обхватывает его и принимается прыгать вокруг с воплем). Эй, полиция! Полиция! (Снова бросается к Беккерманам.)

Миссис Беккерман, дрожа, прижимается к мужу. Ферроне срывает со старика шляпу. Только теперь Беккерман осознает свою полную беззащитность, и на лице у него появляется испуг.

Уилксы с ужасом смотрят на эту сцену. Билл крепче прижимает к себе дочку и бормочет, успокаивая Эллен:

— Ничего... все в порядке.

Ферроне (размахивая шляпой перед лицом Беккермана). Ну, как?

Миссис Беккерман разражается рыданиями.

Ферроне. Эй, Арти, может, ты хочешь позвать полицию?

Коннорс (с восторгом подхватывает шутку. Хохоча, вопит). Полиция! Ау-у!

Ферроне (тыкает шляпой в лицо Беккерману). Видишь? Стоит только попросить. Еще что желаешь, папаша?

Беккерман отстраняет цепляющуюся за него жену и окликает Тони:

— Вы его ровесник. Почему вы не встанете и не вмешаетесь?

Тони. Что вы на меня все сваливаете?

Беккерман. Постыдитесь! Как вам не совестно? Эгоист! Только о себе и думаете, как животные!

Миссис Беккерман. Сэм, ради бога!

Алиса, обнимая Тони, недоуменно выглядывает из-за его плеча. Ферроне стоит над Беккерманом, одной рукой цепляясь за поручень и обмахиваясь его шляпой. Миссис Беккерман всхлипывает.

Беккерман. Все вы друг друга стоите! Можете отправляться ко всем чертям!

Ферроне (нахлобучивает шляпу на глаза старику). Молодец, папаша! Ты у нас самый умный! (Оборачивается к Тони и пристально смотрит на него.) Мы друг друга поняли, верно?

Подходит поближе, ставит ногу на сиденье рядом с Алисой и облокачивается на колено.

Тони сразу каменеет и напряженно смотрит прямо перед собой в одну точку.

Ферроне. Ты ведь не хочешь ввязываться, верно?

Тони. Слушай, приятель, я ничего не знаю и ничего не видел.

Ферроне. Понял, папаша? Он занят. У него девушка есть, верно? (Достает гребенку и не спеша причесывается, глядя в темное стекло, как в зеркало. Потом так же не спеша наклоняется к Тони.) Это твоя девушка, дружище? А? Что такое? Я просто спрашиваю — это твоя девушка?

Тони (еле слышно). Да.

Ферроне. Да? (Поддевает гребенкой Алису за подбородок и заставляет ее поднять голову.) Ты его девушка?

Алиса отстраняется.

Ферроне (хватает ее за волосы и отводит их от лица). Недурна, дружище. Совсем недурна. Эй, Арти! Хочешь посмотреть на стоящую девочку? Даже лучше, чем наша милашка.

Коннорс (хихикает, прислонившись к стене рядом со словно застывшим Отисом). Брось, лучше нашей милашки не найти.

Ферроне шлепается на скамью рядом с Алисой и наваливается на нее боком. Достает бутылку, делает глоток и сует горлышко в лицо Тони.

— Хочешь выпить, дружище?

Тони. Нет, спасибо.

Ферроне. А ты? (Подставляет бутылку Алисе.) А, подружка? Чтобы разогреться? (Не сводя глаз с Тони, чмокает Алису в ухо.)

Тони продолжает смотреть прямо перед собой.

Тони. Слушай... мы ведь тебя не трогаем, правда?

Ферроне. Нет, нет. Вы меня не трогаете. Я просто хочу подружиться. Мы ведь друг друга поняли, верно?

Тони (с испуганной ухмылкой). Верно.

Ферроне. Вот, я так и думал. Ну, как она? (Делает глоток из бутылки.)

Тони (впервые поворачивается к нему лицом). Слушай... ты полегче.

Ферроне. А я ничего не делаю. Я просто спрашиваю. Понимаешь, приятель, мне интересно, как она в кроватке.

Тони передергивает. Он смотрит Ферроне в глаза. Тот с интересом ждет его реакции. Но взрыва не происходит. Не выдержав, Тони, тяжело дыша, отводит взгляд. Ферроне отхлебывает виски.

Тони. Слушай... она хорошая девушка.

Ферроне. Да? Тогда почему же она с тобой? Верно, дорогая?

Алиса крепче прижимается к Тони.

Ферроне. Если хочешь получить сверх нормы, можешь пойти со мной и моим дружком. Мы тебя обслужим по первому классу. Ты что-то сказал, приятель? Ага. Значит, ты, дорогая, любишь таких сильных и молчаливых. (Поворачивает ее лицом к себе и хочет поцеловать.)

Алиса, всхлипывая, кусает в отчаянии пальцы. Ферроне краешком глаза наблюдает за Тони, но Тони сидит, как каменный.

Ферроне (наконец отпускает девушку). Ну, ладно, если передумаешь, позвони. Меня зовут Джо Ферроне. Найдешь телефон в справочнике.

Коннорс. Эй, Джо!

Ферроне встает и направляется в конец вагона. По пути он останавливается перед Гарри Первисом и сует ему под нос бутылку.

— Не желаете выпить, мистер?

Первис осторожно отводит бутылку от своего лица.

Алиса, всхлипывая, отодвигается от Тони и закрывает глаза. Тони, раздавленный пережитым унижением, неподвижно смотрит в пол.

В вагоне царит мертвая тишина. Слышны только глухие рыдания Алисы.

Поезд замедляет ход — скоро следующая станция. Джоан Робинсон закрывает книгу.

Джоан. Пойдем, милый. Нам сходить.

Но Арнольд сидит неподвижно. Джоан удивленно смотрит на него.

Робинсон. Нет. Я хочу остаться и посмотреть.

Джоан. Ты с ума сошел!

Поезд останавливается. Коннорс подходит к двери. Две негритянки, по-видимому, мать и дочь, хотят войти в вагон, но Коннорс лениво подымает ногу и загораживает вход.

Коннорс. Сюда нельзя, личный вагон.

Женщина. Разве это не восемьдесят шестой маршрут?

Коннорс. Нет, это тридцать шестой.

Женщины озадаченно переглядываются и отходят.

Коннорс (радостно орет изо всей мочи). Посадка окончена!

У Отиса, видимо, мелькнула слабая надежда на спасение. Он встал и пробирается к двери. Коннорс еле поворачивает к нему голову и указывает пальцем через плечо на скамейку:

— На место.

Дверь закрывается. Отис беспомощно проводит по ней руками и, как загипнотизированный, бредет обратно. Коннорс довольно ухмыляется.

Ферроне вразвалочку прогуливается по вагону, оглядывая пассажиров. Они избегают встречаться с ним глазами. Наконец он усаживается рядом с Маккэном и протягивает ему бутылку.

— А ты как? Хочешь выпить?

Маккэн отворачивается.

Ферроне (сует бутылку ему под нос). Да ладно тебе. Я не обиделся.

Искушение слишком велико для Маккэна. Он борется с ним из последних сил. На его счастье, Коннорс кричит из-за перегородки:

— Эй, Джо, я тоже хочу!

Подходит к Ферроне. Они по очереди прикладываются к бутылке.

Пьяный храпит, разметавшись по скамье. Из-под грязной рубашки виднеется голый живот, мерно вздымающийся во сне.

Коннорс (любуясь этим зрелищем). А этот все никак не проспится!

Но Ферроне не откликается. Напротив него сидят Телфинджер и Карматти, и он решает, что пора ими заняться. Он лениво протягивает бутылку Телфинджеру.

— Выпьем, сэр?

Телфинджер (миролюбиво улыбаясь). Спасибо, не хочется.

Такое начало устраивает Ферроне. Он нагибается через проход к Феликсу.

— Что такое? У нас парни теперь не пьют?

Телфинджер. Да нет, почему.

Ферроне. Ну так выпей.

Телфинджер. Спасибо, не хочется.

Карматти бросает на него тревожный взгляд. Но Телфинджер по-прежнему спокоен, только по его серьезным, неулыбающимся глазам чувствуется, что он весь подобрался внутри.

Телфинджер. Слушайте, ребята, почему бы вам не угомониться, а?

Ферроне. То есть как?

Телфинджер. Да так — повеселились и хватит. Не стоит больше раскачивать лодку.

Ферроне (толкает Коннорса в бок). А я ничего такого не делаю. Арти, ты зачем раскачиваешь лодку?

Коннорс. Я? Я не раскачиваю.

Они начинают хохотать и мерно раскачиваться на сиденье, стараясь столкнуть друг друга на пол. Телфинджер, улыбаясь, наблюдает за ними. Карматти явно забеспокоился.

Карматти (шепотом). Не связывайся с ними, Феликс.

Телфинджер. А я и не связываюсь.

Ферроне (перестает раскачиваться и исподлобья смотрит на Телфинджера). А ты сам-то откуда, паренек?

Телфинджер. Я-то?

Ферроне. Да, ты.

Телфинджер. Я из Оклахомы.

Ферроне. Важная штука, твоя Оклахома?

Телфинджер. Да не особенно.

Ферроне. А то, может, ты лучше нас? Может, у тебя ноги потом не воняют?

Коннорс, восторженно взревев, хлопает себя по коленкам. Ферроне доволен этим знаком одобрения.

Телфинджер (по-прежнему спокоен и добродушен). Да нет, я не думаю, что мы лучше вас, сынок.

Ферроне делает глоток из бутылки. Его начинает раздражать, что Телфинджера не удается втянуть в ссору. Кар-

матти нервно глотает слюну. Он испуган не на шутку.

Т е л ф и н д ж е р (улыбается Ферроне). Только мы, пожалуй, ведем себя потише.

Ф е р р о н е (встает с места, подходит к Телфинджеру и ставит ногу рядом с ним на сиденье). Ну а как тебя дома зовут?

Т е л ф и н д ж е р. Меня-то?

К а р м а т т и (шепотом). Слушай, они просто затевают драку. Пересядем в другой поезд.

Т е л ф и н д ж е р (словно не слышит его). Фамилия моя Телфинджер. А друзья зовут Феликс.

Ф е р р о н е (в восторге). Феликс?! Врешь!

Т е л ф и н д ж е р. Ну вот, теперь тебе есть над чем пошутить.

Ф е р р о н е. Ну и ну, его зовут как Кота Феликса*!

Коннорс хохочет. Ферроне отпивает еще глоток. Телфинджер тоже смеется.

Ф е р р о н е. Да, парень, с тобой не соскучишься! (Допивает виски. Бутылка пуста. Придвигается поближе к Феликсу.) А драться у вас умеют?

Т е л ф и н д ж е р. Да, умеют.

Ф е р р о н е. Ты-то, видно, не выучился.

Телфинджер смотрит на свою руку в лубке. Ферроне ухмыляется.

Т е л ф и н д ж е р. Да, похоже на то.

Ф е р р о н е. Кривой ты какой-то. Выровнять тебя, что ли? А то я могу.

Т е л ф и н д ж е р. Да, ты, пожалуй, можешь.

Ф е р р о н е (обескуражен этим непробиваемым спокойствием). А что, там у вас в Оклахоме шутить не любят?

Т е л ф и н д ж е р. В общем, да.

Ф е р р о н е. Так что ты теперь крепкий орешек, а?

Т е л ф и н д ж е р. Я вообще-то не из драчливых, сынок.

И он снова миролюбиво улыбается.

Ферроне вызывающе смотрит ему в глаза.

— А что ты сделаешь, если в тебя чем-нибудь запустят?

Т е л ф и н д ж е р. Чем, например?

Ф е р р о н е. А я почем знаю? Да хоть бы вот этим!

И он неуловимо быстрым движением замахивается бутылкой. Телфинджер и Карматти инстинктивно пригибаются. Ферроне одним прыжком подскакивает к ним. Весь вагон замер в испуге. Бутылка проносится мимо виска Телфинджера и вылетает в окно.

Ф е р р о н е. Так и будешь кланяться?

Телфинджер и Карматти медленно выпрямляются.

К а р м а т т и. Ты чего добиваешься? Убить кого-нибудь хочешь?

Ф е р р о н е (нагло скалится прямо ему в лицо). А в чем дело? Я в него не попал, верно? (Наклоняется к Телфинджеру и впивается в него глазами, весь дрожа от возбуждения.) Ну-ка, покажи, на что ты годишься, чему тебя научили! Выходите двое на двое? А? Так, для смеха. Согласен?

Глаза всех пассажиров, полные страха, обращены к ним. Только Арнольд Робинсон наслаждается происходящим. Он не может удержаться, чтобы не наклониться к жене и не поделиться с ней своей радостью.

— Этот сосунок с Юга к таким делам, видно, непривычный!

Но Джоан делает вид, что углубилась в чтение. Ферроне не обращает внимания на реплику Робинсона. Он стоит над Телфинджером, ожидая ответа.

Т е л ф и н д ж е р. Хотел бы я тебя поставить на место, сынок. Да вот одно крыло не работает.

Ф е р р о н е. А я одну руку за спину заложу. Согласен?

Т е л ф и н д ж е р. Нет уж, спасибо.

Ф е р р о н е. Что, слабо?

Т е л ф и н д ж е р (тихо и спокойно, глядя ему в глаза). Нет. Просто я знаю,

* Кот Феликс—персонаж популярного комикса.

что ты меня и так можешь отлупить до полусмерти. Верно ведь?

Ферроне медленно кивает.

Телфинджер. Так что мы этим докажем?

Ферроне (нервно облизывает воспаленные губы). Знаешь что? Не нравишься ты мне.

Он говорит угрожающе, оскалив зубы. На лбу у него выступили капли пота. Карматти совсем вжался в спинку скамьи.

Ферроне. Мне не нравится, как ты разговариваешь. Мне все в тебе не нравится. Знаешь, что бы я с тобой сделал? В порошок бы тебя стер. Так что сиди и помалкивай, понял?

Телфинджер. Да, но ты меня не понял.

Ферроне (срывается на крик). А ну, заткни свою вонючую пасть!

Телфинджер. Ладно, но если ты станешь...

Ферроне. Заткнись!

Он рывком подымает Телфинджера с места и хватает его за горло. Здоровой рукой Телфинджер пытается отвести его пальцы. Он испуган, но старается сохранить самообладание. Ему удается высвободиться и сесть. Ферроне с искаженным от злобы лицом снова кидается к его горлу. Телфинджер перехватывает его руку и улыбается.

— Спокойно... — Удерживая Ферроне на расстоянии, он с напряженной улыбкой похлопывает его по руке и приговаривает: — Спокойно, спокойно... Все в порядке...

Карматти сидит, не шелохнувшись. Ферроне постепенно ослабляет тиски и наконец отдергивает руку.

Телфинджер. Ну вот, все в порядке...

Ферроне озадаченно смотрит на него. Телфинджер спокойно и медленно — может быть, слишком медленно — натягивает сползший с плеча китель, разглаживает складки на коленях. Потом он не спеша оглядывает Карматти и Ферроне и шутливо салютует Ферроне.

Ферроне снимает ногу с сиденья и молча отходит.

Беккерман больше не может выдержать. Он встает и тянет за собой жену. Но она слишком напугана.

Миссис Беккерман. Сэм, не надо, не надо! Я боюсь!

У Эллен Уилкс тоже сдают нервы. Вся дрожа, она обращается к мужу:

— Надо сойти с этого поезда. Надо сойти!

Уилкс. Нельзя. Это будет слишком заметно.

Беккерман подводит жену к двери.

Миссис Беккерман. Но, Сэм, эта дверь не работает.

Поезд замедляет ход. Беккерманы направляются к передней двери.

Ферроне (загораживает им дорогу). Куда собрался, папаша?

Беккерман (легонько отстраняет его). Разрешите... нам выходить.

Ферроне. Вы хотите сойти? А почему это вы надумали сходить?

Поезд останавливается. Раздвигаются двери.

Ферроне. Что это вам приспичило выходить?

Беккерман, упираясь руками в грудь Ферроне, пытается прорваться к выходу. Миссис Беккерман испуганно кричит:

— Пустите!

Беккерман. Выпустите нас, пока дверь не закрылась.

Ферроне раскидывает руки в стороны, прыгая перед Беккерманом.

— Вам еще не пора выходить.

Беккерман. Прочь с дороги! Мы хотим сойти!

Ферроне. Куда, папаша? Я не вижу никакой двери!

Беккерман. Придержите дверь! Мы хотим сойти!

Но уже поздно, дверь с шипеньем закрывается.

Ферроне (кривляясь, оглядывается на нее). Ах, ты про эту дверь

говорил, папаша? Что ж ты сразу не сказал?

Беккерман. Ну, хватит. Можете занимать хоть целый поезд. А мы хотим сойти.

Ферроне. Сойти хотите? Что ж вы сразу не сказали? Мы бы вам и дверку попридержали, папаша.

Он хватает валяющийся в углу башмак пьяного и запихивает его в щель между дверью и стеной. Теперь дверь будет оставаться закрытой на остановках. Миссис Беккерман бросается к Ферроне и колотит его по плечу, пытаясь помешать ему заклинить дверь.

— Не смейте! Не смейте! (Оборачивается к остальным пассажирам.) Он же заклинивает дверь!

Но никто не трогается с места.

Тогда Беккерман кидается к задней двери, соединяющей вагоны. Трясет ручку, но тщетно. Коннорс хохочет:

— Заело!

Взгляд Беккермана падает на стоп-кран. Он делает к нему шаг, но Ферроне с визгом подскакивает и вцепляется в его руку.

Беккерман, отталкивая его, пытается дотянуться до стоп-крана, но Ферроне сильнее. Он отшвыривает старика в сторону и натыкается на миссис Беккерман. В отчаянии та, неожиданно для самой себя, размахивается и изо всей силы влепляет ему пощечину. Оба оторопело смотрят друг на друга. Миссис Беккерман подхватывает съехавшую с головы шляпку. Мгновение кажется, что сейчас Ферроне ударит старую женщину. Но тут Беккерман хватает жену за руку и тащит ее в вагон. Оба в изнеможении опускаются на скамью.

Миссис Беккерман. Садись, Сэм, садись. Он тебе ничего не сделал?

Ферроне (вразвалочку подходит к ним). Верно, Сэмми. Лучше сиди, а то упадешь.

Беккерман. И долго вы думаете держать нас здесь взаперти?

Ферроне. Откуда я знаю, папаша? Ночь длинная.

Он, не торопясь, по-хозяйски начинает разгуливать по вагону, Маккэн отворачивается. Остальные настороженно следят за каждым движением Ферроне.

Ферроне (Маккэну). На кого смотрите, мистер? Хотите речь произнести?

Коннорс (с готовностью откликается радостным визгливым хохотом и завыванием). Речь! Речь!

Ферроне прекрасно чувствует свою полную власть над пассажирами. Он подходит к стоп-крану, кладет на него руку и обращается к аудитории:

— Может, еще кто хочет попробовать? Ну?

Он обводит взглядом всех по очереди. Все молчат, опустив глаза.

Карматти (лихорадочно шепчет на ухо Телфинджеру). Что толку? Поезд застрянет неизвестно где...

Ферроне (направляет на него указующий перст). Эй, не болтать в классе!

Карматти (шепотом). До Центрального вокзала всего две остановки, а там наверняка будут полицейские.

Ферроне. Феликс! За болтовню останешься после уроков!

Коннорс гогочет.

Беккерман (снова бросается в бой). А вы знаете, что за это бывает?

Ферроне. А как же, папаша, знаю. (Он потягивается и снова начинает лениво разгуливать по вагону.) Ну, ладно. У кого есть карты? Надо же скоротать время до полиции. Что, ни у кого нет картишек?

Повиснув на вагонной стойке, он с размаху делает несколько оборотов и подскакивает к сумке, стоящей у ног Эллен Уилкс. Эллен вся сжимается.

Ферроне (заглядывает в сумку). У вас не найдется карт?

Эллен молчит.

Ферроне (оборачивается к Первисам, выхватывает у Мюриэли из рук су-

мочку и роется в ней). Тоже нет? У кого же есть карты? (Бросает сумочку на колени Мюриэли и подходит к Робинсонам.) А как насчет вас? Карты есть?

Робинсон (отвечает с готовностью). К сожалению, нет.

Ферроне. Может, кости есть? Есть у вас кости?

Робинсон. Сожалею, ничем помочь не могу.

Ферроне поворачивается к нему спиной, описывает еще один оборот вокруг стойки и внезапно возвращается к Робинсонам. Опершись одной рукой на стенку позади Арнольда, он наклоняется к нему поближе. Джоан цепенеет. Но Арнольд лукаво улыбается, глядя прямо перед собой.

Ферроне. А ты чего ухмыляешься?

Робинсон. Просто так. Я на твоей стороне.

Ферроне. Ты на моей стороне?

Робинсон. Вот именно.

Ферроне. Это как понимать? А знаешь что, приятель? Да я бы не стал с тобой компанию водить даже на необитаемом острове. Я лучше с паршивым псом буду знаться, чем с тобой.

Очень медленно у Робинсона начинает сползать с лица его лукавая, почти детская ухмылка. Джоан впивается пальцами в книгу. Однако Робинсону удается сдержаться.

— Ладно. Дело твое.

Ферроне. А знаешь, почему? Хочешь знать, почему?

Он сверлит Арнольда глазами.

Ферроне. Потому что я не люблю черномазых. Что ты на это скажешь, а?

Он наслаждается созерцанием того, как каменеет лицо Робинсона.

Робинсон. Ладно, я понял.

Ферроне. Что значит понял? Сам напросился, так слушай. Не люблю я черномазых. По мне, черномазые все равно что грязь. Они воняют.

Джоан, сама не замечая, нервно ломает руки. Робинсона передергивает. Он подымает на Ферроне полные бешенства глаза.

Ферроне (изображает изумление). Ты что, не веришь? Не веришь, что черные воняют? Спроси кого хочешь, тебе скажут. Ну, давай, спрашивай. (Обводит молчащий вагон широким жестом.) Ты-то, наверно, уже принюхался, а я эту вонь издали чую. Называется она «запах ниггера».

Робинсон (сдерживает себя из последних сил). Не лезь ко мне.

Ферроне. Слышал, что я сказал? «Запах ниггера».

Робинсон. Я сказал, не лезь ко мне.

Джоан хватает мужа за руку, чувствуя, что он вне себя.

Ферроне. Что, не веришь? Принюхался уже? И она принюхалась?

Робинсон. Я сказал, не лезь ко мне!!

Он вскакивает, как пружина. Ферроне отпрыгивает. По вагону проносится испуганный вздох. Джоан цепляется за мужа.

— Не надо, сядь!

Но обезумевший от гнева Робинсон уже ничего не слышит. Еще секунда, и Ферроне не сдобровать.

И тут раздается сдавленный крик Джоан. Коннорс в три прыжка успел пересечь вагон и, обхватив Джоан сзади, оттащил ее от мужа.

Джоан. Пустите меня!

Ферроне (приплясывает перед Робинсоном). Ну как, вонючка? Она пойдет с ним, а мы с тобой будем драться. Хочешь?

Джоан (вырываясь от Коннорса, кричит). Арнольд, не слушай его!

Робинсон с искаженным от бешенства лицом делает шаг к Ферроне. Но он видит, как за спиной Ферроне Коннорс пытается зажать рот Джоан и оттащить ее в угол, за перегородку. Джоан, вырываясь, не сводит глаз с мужа. Она перепугана, но старается сохранить самообладание.

— Арнольд, не стоит! Не стоит!

Коннорс обхватывает ее сзади за шею. Ферроне, кривляясь, указывает Робинсону на них пальцем:

— Она с ним, а ты со мной! Она с ним, а ты со мной!

Робинсон медленно разжимает кулаки. У него вырывается крик бессильной ярости, переходящий в рыдание.

Ферроне. Беги отсюда, ниггер, пока я тебе руки не обломал!

По лицу Робинсона катятся слезы, все его тело содрогается от рыданий. Потрясенные пассажиры сгрудились в углу.

По знаку Ферроне Коннорс отпускает Джоан, и она бросается к мужу. Арнольд обнимает ее за плечи и, словно опираясь на нее, медленно, волоча ноги, идет на свое место. Джоан садится. Арнольд, прежде чем сесть, вдруг опускается на колени. Он делает это всего лишь для того, чтобы поднять упавшую книгу Джоан, но в этом движении — вся безнадежность его положения.

Победоносно ухмыляясь, Ферроне стоит, покачиваясь, посреди вагона. Слышен лишь стук колес и сдавленные всхлипывания Робинсона. Ферроне обводит глазами притихших пассажиров.

Внезапно Мюриэль Первис так порывисто вскакивает с места, что сумочка соскальзывает у нее с колен и падает на пол. Гарри пытается удержать ее, но с Мюриэлью не так просто справиться. Она подходит к Ферроне и с вызовом смотрит ему в глаза.

— Долго еще вы будете держать людей взаперти?

Ферроне (с любопытством оглядывает ее). Как вы сказали, леди?

Мюриэль. Я сказала — долго еще вы будете держать людей взаперти?

Ферроне (восхищенно оборачивается к Коннорсу). Ну и тигрица, видал?

Коннорс подмигивает, растянув рот до ушей.

Мюриэль (повелительно). Будьте любезны открыть дверь и выпустить людей из вагона.

Ферроне. А зачем?

Гарри Первис подходит поближе и пытается увести жену на место, но тщетно.

Мюриэль. Что вы собираетесь с нами делать? Мало вам было развлечений?

Ферроне. Мало, леди.

Мюриэль (гневно вздергивает подбородок). Будьте любезны открыть дверь и выпустить людей из вагона!

Первис. Сядь, Мюриэль...

Ферроне (почти не взглянув на Первиса, сдергивает с него шляпу и швыряет ее на пол). А зачем мне открывать дверь и выпускать людей, леди?

Коннорс, хихикая, незаметно подходит сзади к Первису и срывает с него очки. Первис беспомощно оборачивается.

Коннорс (манит его пальцем). Сюда, сюда...

Первис. Что вам нужно?

Мюриэль. Что вы собираетесь с нами делать?

Первис, который почти ничего не видит без очков, покорно следует за Коннорсом.

Ферроне. Не знаю. А что бы вы хотели?

Мюриэль. Отоприте дверь и выпустите нас!

Коннорс, держа очки перед носом Первиса, неожиданно отскакивает в сторону. Первис налетает на стенку. Коннорс в восторге.

Первис. Хватит... довольно же...

Коннорс. Сюда, сюда, давай...

Приплясывая перед Первисом, он выхватывает у него зонтик и нацеливается прямо Первису в лоб. Тот, беспомощно щурясь, заслоняется портфелем.

Мюриэль. Слушайте, вы нарветесь на неприятности.

Ферроне (удивленно). Я? Почему, леди?

Мюриэль. Я знаю, как вас зовут — Джо Ферроне, и я сообщу в полицию.

Они сумеют вас найти. Так что лучше откройте дверь и выпустите нас.

Ферроне, прищурившись, смотрит на нее оценивающим взглядом.

— А вы, правда, хотите, чтобы я выпустил людей из вагона?

Мюриэль. То есть как?

Коннорс, заливаясь хохотом, делает несколько фехтовальных выпадов зонтиком. Первис, держась одной рукой за поручень, неловко защищается, прикрываясь портфелем.

Ферроне. Да так. Вы, правда, только этого хотите, леди?

Он протягивает руку и срывает с нее вуалетку. Волосы Мюриэль рассыпаются по плечам. Она вздрагивает.

— Я хочу выйти отсюда! Я не могу больше здесь оставаться, выпустите нас отсюда! — кричит она.

Ферроне. А если я не послушаюсь, вы ударите меня по руке, леди? Эй, Арти!.

Мюриэль испуганно отшатывается.

Ферроне. Что случилось, леди?

Мюриэль. Что вам нужно?

Коннорс, продолжая целиться в Первиса зонтиком, подгоняет его к Ферроне. Первис близоруко топчется на месте. Ферроне игриво щиплет Мюриэль за шею.

Ферроне. Разве я вам не нравлюсь?

Мюриэль. Не смейте!

Ферроне. Может, он вам больше нравится?

Коннорс подкрадывается к Мюриэли сзади, кладет ей голову на плечо и делает вид, что хочет поцеловать ее в затылок.

Мюриэль. Не смейте!

Ферроне. А может, мы оба вам нравимся, леди?

Коннорс напяливает на нос очки Первиса и прыгает вокруг Мюриэли, вопя и гримасничая.

— Без очков я гораздо красивее!

Ферроне. Может, мы оба, а, леди?

Мюриэль дрожит от унижения и злобы. Она кричит мужу:

— Почему ты позволяешь ему так со мной разговаривать?!

Ферроне, ухмыляясь, наблюдает за разгорающейся семейной сценой. Первис огрызается в ответ:

— Ты сама напросилась!

Мюриэль. То есть как это напросилась?

Первис. Ты и сейчас продолжаешь к нему лезть!

Растрепанная, сразу постаревшая, Мюриэль визжит от ярости и наотмашь бьет мужа по щекам.

Коннорс в восторге нацепляет очки Первиса на нос Тони Гойя, который не смеет воспротивиться и сидит не шелохнувшись.

Коннорс. Вот это да!

Мюриэль, всхлипывая, падает обратно на свое место, Первис, держась за щеку, усаживается рядом. Бурная ссора супругов привела Ферроне и Коннорса в воодушевление.

Коннорс прыгает вокруг средней стойки, высоко задирая ноги. Ферроне с воем вскарабкивается ему на спину, и Коннорс с веселым гиканьем скачет по проходу.

Ферроне победно размахивает зонтиком Первиса. Снова вагон весь сотрясается от гиканья, топота и завываний. Ухватившись за стойку в конце вагона, Ферроне с воплем описывает вокруг нее несколько оборотов и валится на пол, дрыгая ногами. Коннорс повисает и раскачивается на поручнях, извиваясь всем телом.

Ферроне (целится в него из зонтика). Тра-та-та-та-та!

Коннорс срывается с поручней и с гоготом мчится в конец вагона. Ферроне перекатывается по полу и привстает на колено, прижимая к себе зонтик, как автомат. Он оказался совсем близко от Уилксов. Взгляд Ферроне падает на спящую девочку.

— Приветик!

Билл крепче прижимает к себе дочку. Эллен прикрывает личико Сюзи полой

плаща. Она умоляюще смотрит на Ферроне:

— Не надо, Джо, не надо!

Ферроне. Кукареку! (Отшвыривает руки Эллен и тянется к девочке.)

Эллен. Не надо!

Ферроне, весь потный, с дикими глазами, бормочет, продолжая отталкивать Эллен:

— Что такое? Я ей ничего не делаю. Как живешь, маленькая?

Эллен. Не говорите с ней!

Ферроне. Я только на нее взгляну... Кукареку, детка!

Уилкс. Не трогайте ее!

Родители оледенели от ужаса. Ферроне, весь дрожа от возбуждения, борется с ними, стоя на коленях. Он вцепляется Биллу в руку, которой тот пытается оградить девочку.

Ферроне. Что с тобой? Я только на нее посмотрю, только посмотрю, приятель! Ты что, не понимаешь? Я просто хочу с ней поговорить.

Билл отталкивает его. Ферроне хватает Билла за галстук и сильно дергает. Билл хватается за горло, поперхнувшись.

Ферроне. Я просто хочу с ней поговорить!

Он натыкается на сумку, стоящую на полу у ног Эллен. Из нее торчит кукла.

— Игрушки! Смотри-ка, у вас здесь кукла!

Выхватив куклу из сумки, он тычет ею в лицо Сюзи, и тут же отшвыривает игрушку через плечо прочь.

— А что еще тут у вас? Еще куколки есть? Что у вас здесь?

Он лихорадочно роется в сумке, разбрасывая вещи по полу. Жалобно звякает детская музыкальная шкатулка.

Уилксы дрожат, втянув головы в плечи. Билл из последних сил прижимает к себе дочку, Эллен тщетно пытается прикрыть ее собой.

И тут, словно нехотя, с глубоким вздохом, Феликс Телфинджер поднимается с места.

— Так. Ну, ладно. Хватит.

Он делает шаг вперед. Ферроне, не поднимая головы, выжидательно замирает на коленях.

Телфинджер. Довольно, слышишь, ты? Оставь этих людей в покое! Слышишь? А ну, сядь и сиди тихо!

Ферроне медленно оборачивается к нему.

Телфинджер. А то я сам тебя усажу на место!

Карматти в ужасе и растерянности окликает товарища:

— Феликс! Брось, Феликс!

Ферроне, осклабившись, поднимается с пола:

— О'кей, парень. Вот я и дождался. Ну, давай, усаживай меня на место.

В вагоне повисла мертвая тишина. Никто не двигается. Телфинджер не сводит глаз с Ферроне. Почему-то вдруг становится заметно, как он молод — совсем мальчишка, даже детская припухлость еще сохранилась возле губ. Ему страшно, но он не отступает.

— Это, по-вашему, честная драка?

Ферроне (издевательски). Конечно, нет. Весь вагон против нас двоих. Но я же не отказываюсь! Давай, поглядим, чему тебя научили!

Он хватает с пола куклу и запускает ею в Телфинджера.

Телфинджер пригибается. Раздается чей-то истерический крик: «Господи!»

В руке у Ферроне заблестел нож.

Держа его наготове, Ферроне крадется по проходу навстречу Телфинджеру. Сделав шаг вперед, Телфинджер выставляет руку в лубке, чтобы парировать удар, но Ферроне не замахивается ножом, а с силой толкает Феликса в грудь. Тот отлетает и падает на скамью. Тогда Ферроне кидается на него, но получает удар ногой в живот и отскакивает.

Лица пассажиров искажены ужасом. Карматти не трогается с места.

Телфинджер поднимается со скамьи. Ферроне, отведя руку с ножом, ждет его приближения. Телфинджер бросается

вперед, и тут Ферроне с размаху бьет его ножом в бок.

Вскрикнув от боли, Феликс словно переламывается пополам, прижав руку к ране. Все произошло так молниеносно, что никто из пассажиров не успел и рта открыть. Ферроне, хищно оскалившись, отступает от раненого.

И вдруг, неизвестно где найдя силы, Феликс выпрямляется и идет на Ферроне. Размахнувшись, он наотмашь бьет его рукой в тяжелой гипсовой повязке. Еще удар — здоровой рукой — опрокидывает Ферроне на пол. Тот пытается подняться, но Телфинджер опять сбивает его с ног. Занеся, словно молот, обе руки над головой, он наносит, снова и снова, удары по распростертому на полу Ферроне. Потом он, шатаясь, с трудом подымается на ноги, а Ферроне остается неподвижно лежать в проходе.

На левом боку Феликса расплывается огромное кровавое пятно. Непонятно, как он удерживается на ногах. Спотыкаясь, как слепой, он упрямо пробирается в конец вагона. Коннорс, всхлипывая, с отвисшей челюстью, пятится от него. Вложив все силы в последний удар, Телфинджер сбивает Коннорса с ног. Зажимая рану здоровой рукой, он в ожесточении бьет его ногами. Коннорс завывает от боли и страха.

Бросив его валяться на площадке, Телфинджер медленно поворачивается и бредет обратно вдоль скамеек, где оцепенели потрясенные пассажиры. Карматти пытается поддержать его, но Феликс отталкивает его руку. Дойдя до конца вагона, он обессиленно опускается на пол, прислонившись спиной к стойке.

Карматти бросается за ним и опускается перед ним на колени.

— Феликс... Феликс... тебе плохо?

Телфинджер медленно поднимает веки, борясь со слабостью.

— Где же ты... был... братишка?

Заикаясь, Карматти бормочет:

— Я... я... это все так быстро случилось... Я сейчас позову на помощь... сейчас позову...

Он перешагивает через бесчувственное тело Ферроне и бежит к двери. Феликс неподвижно смотрит перед собой в одну точку. Силы покидают его с каждой секундой.

На площадке монотонно воет избитый Коннорс. Карматти с криком мечется у двери, пытаясь расклинить ее.

— На помощь! Полиция! Полиция! Да позовите кто-нибудь полицию!

Он бросается к стоп-крану и дергает ручку. Поезд резко замедляет ход.

М а к к э н (опускается на колени перед Феликсом). Дайте я взгляну, что с вами.

Т е л ф и н д ж е р. Ничего... все в порядке...

М а к к э н. Может быть, я могу помочь.

Т е л ф и н д ж е р (тяжело дышит, глаза его мутнеют). О, да... вы бы очень могли помочь... Жаль, у меня нет больше времени на объяснения...

Голова его скатывается на грудь, и он теряет сознание.

Поезд останавливается. Карматти вышибает клин из двери и с криком высовывается наружу. Общая суматоха. Арнольд Робинсон возбужденно вскакивает с места.

Двое полицейских врываются в вагон. Один из них молниеносно кидается к Робинсону и выкручивает ему руку. Джоан пронзительно кричит.

К а р м а т т и. Нет, нет, сюда! Это не тот парень!

Он оттаскивает полицейских от негра.

В вагон заглядывают любопытные. Полицейский наклоняется над Ферроне, который по-прежнему валяется в проходе, раскинув руки и ноги.

П о л и ц е й с к и й. Эл, поди сюда, помоги мне!

Двое служащих метро расталкивают зевак и нагибаются над Коннорсом. Подхватив его с обеих сторон, они

вытаскивают Коннорса из вагона, и его хриплое завывание замирает вдали.

Полицейские выволакивают за ноги бесчувственное тело Ферроне. Карматти дотрагивается до плеча Телфинджера. Тот с усилием открывает глаза.

Карматти. Положи мне руку на плечо.

Он бережно приподнимает товарища и ставит его на ноги. Повиснув на плече Карматти, Телфинджер медленно обводит взглядом вагон.

Пассажиры сидят по местам, опустив головы. Никто не смеет посмотреть ему в глаза.

Телфинджер. Уведи меня... отсюда...

С трудом переставляя заплетающиеся ноги, он шаг за шагом с помощью Карматти добирается до двери. Еще секунда, и они переступают порог.

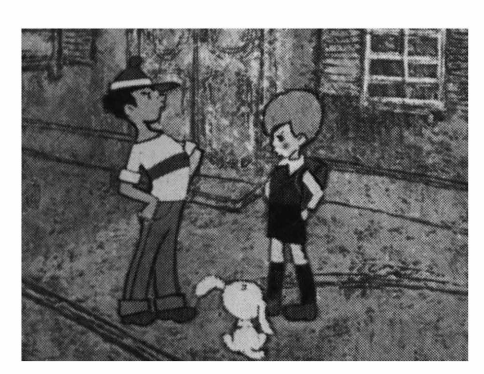
Тяжелое молчание.

Внезапно пьяный бродяга издает хриплый стон, переворачивается и скатывается со скамьи на пол. Однако даже падение не может его разбудить. Он продолжает храпеть на замусоренном полу. Мерно вздымается голый живот в такт храпу.

Торопливо и молча, один за другим пассажиры начинают покидать вагон. Никто не смотрит друг на друга. Отис выскальзывает первым. Глядя себе под ноги, выходит Маккэн. За ним Робинсоны. Бледная Алиса осторожно обходит пьяного. Сумрачный Тони плетется за нею следом. Вот вышли Беккерманы, за ними Первисы. Гарри трясущимися руками на ходу надевает очки. Последними через спящего бродягу переступают Уилксы. Эллен на секунду задерживается, чтобы поднять с пола куклу, и поспешно догоняет мужа.

И над опустевшими скамьями начинает звучать негромкий женский голос, который грустно и задумчиво поет, вопрошая, за кадром:

Так это все...
И фильм кончается?
Так это все...
И мы прощаемся?







Кадры из фильма

«МАЛЫШ и КАРЛСОН»

Автор сценария Б. Ларин (по сказке шведской писательницы Астрид Линдгрен). Режиссер Б. Степанцев. Художники-постановщики А. Савченко, Ю. Бутырин. Оператор М. Друян. Композитор Г. Гладков. «Союзмультфильм»

В ДЕВЯТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ:

Индекс
70402

Статьи и материалы, посвященные Второму кинофестивалю стран Азии и Африки в Ташкенте

Рецензии на фильмы «Чрезвычайные комиссары», «Был месяц май», «Балерина», «Хатынь, 5 километров», «Боль моя — Хатынь», «Поле, где умирал Воронин», «Была на земле деревня Красуха»

ИВАН ПЫРЬЕВ
О пройденном и пережитом... (окончание)

ИННА МАКАРОВА
Ранней весной в апреле

РОДИОН НАХАПЕТОВ
Выступление в актерской дискуссии «Размышляя о герое»

Борис ИВАНОВ
Творческий портрет режиссера Ильи Копалина

ТАТЬЯНА ТЭСС
События души

ДАЛЬ ОРЛОВ
На ДЕФА и вокруг

С. ЛУНГИН, И. НУСИНОВ
Телеграмма (сценарий)

К ОПУБЛИКОВАНИЮ В СЛЕДУЮЩИХ НОМЕРАХ ГОТОВЯТСЯ:

Р. КАРМЕН. Рядом с солдатом (воспоминания)

В. ШКЛОВСКИЙ. Книга про Эйзенштейна

В. ГОЛОВНЯ. Школа патриотизма

А. МАЧЕРЕТ. Как работал Ю. Олеша